إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الخامسة – العدد الثامن عشر – صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م

صص ٣٠ ـ ٩

القصّة القصيرة جدًّا بين الأدبين العربي والفارسي نظرة إلى نماذج من الكاتب المغربي "عبدالسميع بنصابر" والكاتب الإيراني "جواد سعيدي‌پور"

عبدالعلي آل بويه لنگرودي (الكاتب المسؤول)*

زهير جانسيز**

وسام رومية***

الملخّص

إنّ المتتبّع للحركة الأدبية يرى اهتماماً واسعاً حظيت به القصّة القصيرة جدًّا خصوصاً في الآونة الأخيرة، ذلك بسبب الدور البارز الذي تركته على الساحة الأدبية بشكل عام، وعلى المتلقّي بشكل خاصّ. إنّ المقال الذي بين أيدينا يتناول بحثاً في الأدب المقارن، طرفاه الأدبان العربي والفارسي، أمّا نقطة البحث فهي القصّة القصيرة جدًّا، والهدف من المقال تسليط الضوء على القصّة القصيرة جدًّا في الأدبين وعقد مقارنة بينهما من خلال النشأة ورأي نقاد الأدبين حيال هذا الفنّ، ومن ثمّ دراسة مقارنة على بعض القصص القصيرة جدًّا اختيرت من كلا الأدبين وتحليلها للكشف عن العناصر القصصية التي تضمنّتها. ومن النتائج التي توصّل إليها المقال أنّ نقاد الأدبين متّفقون – إلى حدّ ما – في تعريف القصّة القصيرة جدًّا، واتّسامها بعناصر القصّة القصيرة، وهذا ما سنتوصّل إليه لاحقاً من خلال تحليل بعض القصص القصيرة جدًّا التي اخترناها من الأدبين. كما نجد التوافق في إطلاق مسمّيات عدّة على هذا الفنّ من قبل نقّاد الأدبين. أمّا الاختلاف الجزئي البسيط الذي وجدناه فيتمثّل في طول القصّة القصيرة جدّا. و بالنسبة للمنهج المتّبع في تحليل القصص المختارة، فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على المصادر المكتبية، من خلال إسقاط عناصر القصّة القصيرة على القصص المختارة لنبيّن إمكانية توفّر العناصر القصصية وكيفية توظيفها بشكل يحقّق الروح القصصية لها.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي والأدب الفارسي، الأدب المقارن، القصّة القصيرة جدًّا.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران.
Alebooye@hum.ikiu.ac.ir

**. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران

***. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگاني

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٢/٣ش　　تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٨ش

مقدّمة

يعتــبر فنّ القصّة القصيرة جدًّا من الفنون الأدبية التى اهتم بها النقاد والدارســون، فظهورها فى مطلع التسعينيات من القرن الماضى فرض جدلاً واسعاً بين النقاد لما أثارته من موضوعات حيال الظروف المعيشية والأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى يعيشها الإنسان المعاصر.

وإنّ تطوّر الحياة الراهنــة وارتباطها بعصر التكنولوجيا، جعل الكتّاب يبحثون عن فنّ يواكب هذا التطوّر الذى تشــهده الحياة العصرية، وقد وجدوا ضالّتهم فى هذا الفنّ الأدبى الــذى يحقق رغبات الكتّاب وطموحاتهم، فالقصّة القصيرة جدًّا فنّ قصير يحكى حكايــة صغيرة تتضمّــن العناصر اللازمة الــتى لا تتوفّر فى غيرها مــن الفنون الأدبية الأخــرى، وهذا الأمر ما وقف عنده النقاد وأثار جدلهم حيال تعريف حقيقى لهذا الفنّ الجديــد. ومن هنا نرى أنّ التعريفات العديدة التى أطلقت على هذا الفنّ يدلّ على عدم توافق النقّاد فى إطلاق تســمية موحّدة له. وكما هو معلوم فإنّ ظهور أىّ فنّ من الفنون على الســاحة الأدبية، لابدّ وأن يشــهد مؤيّدين ومعارضين له، وكان لهذا الفنّ الجديد نصيبــه فى القبول والرفض، إلاّ أنّ هذا الأمر لا يعنى عدم رواج هذا الفنّ وارتقائه إلى مصاف غيره من الفنون الأدبية، بل على العكس، فقد شــهدت الساحة الأدبية والنقدية دراســات حول هذا الفنّ، جعلت الدارسين يقفون عنده ويأخذ حصّته كغيره من الفنون فى الدراسة والنقد.

وفــنّ القصّة القصيرة جدًّا –كما وضحنا– فنّ جديد يمتلك عناصر ومقوّمات تميّزه عــن غيره من الفنون الأخــرى، فهو فنّ يتميّز بالاســتقلالية، ومقوّمات وعناصر تؤهّله ليرتقى كفنّ على الساحة الأدبية.

وللأهمية التى يشــغلها هذا الفنّ، فقد آثرنا أن نقوم ببحث يصبّ قالبه على دراســة مقارنــة لهذا الفنّ بين الأدبين العربى والفارســى، ويســلط الضوء على مــا تناوله نقّاد الأدبــين حيال هذا الفــنّ الجديد، وفى نهايــة البحث قمنا بدراســة مقارنة على بعض القصص القصيرة جدًّا فى كلا الأدبين، لنبين فيها الشــكل الذى اتخذه هذا الفن، ونجيب عن هذا السؤال: هل التزم كتّاب الأدبين بالعناصر التى يتميّز بها هذا الفنّ أم لا؟

تبيين المسألة

الهدف من هذا المقال التعريف بالقصّة القصيرة جدًّا فی الأدبين العربی والفارسی والخصائص التی امتازت بها، والقيام بدراسة مقارنة على هذا الجنس الأدبی وتجلّيات هذه الخصائص عند الكاتبين المذكورين. سنحاول فی هذه المقالة الإجابة عن هذين السؤالين:

- كيف نشأت القصّة القصيرة جدًّا فی الأدبين العربی والفارسی؟
- كيف التزم الكاتبان بخصائص القصّة القصيرة جدًّا وتوظيفها؟

خلفية البحث

إن المتتبّع للأجناس الأدبية التی تحظى بها الساحة الأدبية يرى الكتّاب والنقّاد قد تناولوا القصّة القصيرة جدًّا بالعديد من الدراسات النظرية والمقارنة، ولم تتوقّف هذه الدراسات ضمن الأدب الواحد، بل تجاوز الأمر إلى الأدبين العربی والفارسی، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال ولا الحصر:

٣-١ بررسی شروع داستان در داستانک با نگاهی به کتاب اپرای قورباغه های مرداب خوار، سميه دولتيان، کتاب ماه ادبيات شماره ٣٢(پياپی١٤٦) آذر ١٣٨٨. وتناولت الكاتبة فی هذا البحث تعريف القصّة القصيرة جدًّا ونشأتها ثم الحديث عن الكتاب من ناحية نقدية.

٣-٢ داستان کوتاه مينی ماليستی، زينب صابر پور، فصلنامة نقد ادبی. س ١. ش. بهار ١٣٨٥. وتناولت الباحثة فی مقالتها تعريف القصّة القصيرة جدًّا وخصائصها.

٣-٣ ادبيات داستانی، قصه، داستان، رمان، تهران، مير صادقی، جمال (١٣٦٦)، انتشارات شفا. وقد درس الكاتب فی هذا الكتاب عناصر القصّة القصيرة بالتفصيل، ثم طبّق هذه العناصر على إحدى القصص كدراسة مقارنة.

٣-٤ القصّة القصيرة جدًّا فی المغرب تصوّرات ومقاربات، سعاد مسكين، دار التنوخی، الرباط، ط. ١(٢٠١١). حيث قسمت الكاتبة كتابها إلى قسمين النظری والتطبيقی. فتناولت فی القسم النظری مبرّرات القصّة القصيرة جدًّا وظهورها ونشأتها

ومقاربتها مع الفنون الأخرى، ودرست فی قسم المقارنة نصوصاً من المغرب وكيفية دراسة المبدعين المغاربة لهذا الفنّ من حيث البناء والدلالة.

٣-٥ القصّة القصيرة جدًّا تاريخها ورأى النقاد فيها، جميل حمداوى، مجلة الأدب الإسلامى العدد ٦٣، (٢٠٠٩). ودرس الكاتب فی بحثه تعريف القصّة القصيرة جدًّا ونشأتها والآراء التى قدّمها النقّاد حيال هذا الفنّ الجديد.

٣-٦ القصّة القصيرة جدًّا، أحمد جاسم، منشورات دار عكرمة، دمشق، سورية، ط ١، (١٩٩٧). فقد تناول فی كتابه موقع القصّة القصيرة جدًّا بين غيرها من الفنون الأخرى، ثمّ تطرّق إلى الأركان المؤسِّسة للقصة القصيرة جدًّا وعناصرها، ثمّ اتخذ من مجموعة "أحلام عامل الطبعة" لمروان المصرى لكى يطبّق عليها العناصر التى ذكرها.

وما يميّز هذا المقال عن غيره، أنّه أوّل مقال تناول القصّة القصيرة جدًّا كدراسة مقارنة بين الأدبين العربى والفارسى، وهذا ما يضيف لوناً جديداً على الدراسات المقارنة بين الأدبين.

الأدب المقارن

إنّ الأدب المقارن من العلوم الأدبية التى أوقفت الباحثين عنده، فاختلفت تسمياته عندهم وتعدّدت مدلولاته لديهم. والأدب المقارن «هو ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى والمصطلح الانكليزى، وهو بإجماع المقارنين: تسمية ناقصة فی مدلولها، ولكن إيجازها سهل تناولها، فغلبت على كلّ تسمية أخرى.» (هلال، ١٩٦١م: ١٦) والأدب المقارن كما يوضحه كمال أبوديب «هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معيّن واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى مثل الفنون والفلسفة و.. من جهة أخرى، وباختصار فالأدب المقارن هو مقارنة أدب بأدب آخر وبآداب أخرى ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنسانى.» (زلط، ٢٠٠٥م: ٤٨) ويرجع الفضل إلى الفرنسى "آبيل فيلمان" فی وضع الأسس الأولى لهذا الفرع الأدبى، أمّا منهج الأدب المقارن فی المدرسة الفرنسية فهوتاريخى قديم لا يختلف عن منهج الموازنات التى تقام فی الأدب القومى الواحد يعنى «ليس لهذا المنهج مميّزات تفرده عن غيره من

مناهج البحث الأدبى.» (الخطيب، ١٩٩٩ م: ٣٤) ويرى الكاتب مكّى أنّ المنهج الفرنسى «يهتمّ بكتاب الدرجات الدنيا.» (مكى، ١٩٨٧م: ٢٣٧)

الأدب المقارن بين الأدبين العربي والفارسى

لا يخفى على دارسى الأدب الالتقاء الذى شهده الأدبان العربى والفارسى، ولم يقتصر ذلک على الأدب فحسب، فالجوانب التاريخية والفكرية والثقافية والفلسفية والدينية، خير شاهد على ما تناولته الدراسات بين هذين الأدبين.

فالعلاقة الوطيدة بينهما تعود «إلى عصور تاريخية مغرقة فى القدم تجسّدت فى الحياة والفن والأدب.. إذ تجلّى فى الأدبين العربى والفارسى مفاهيم التصوّر الدينى والفلسفى المزوجة ببحر العزّة والعظمة الإلهية والموشّاة بكلّ المودّة والمحبّة على الصعيد الاجتماعى.» (جمعة، ٢٠٠٦م: ١١)

وهذه العلاقة الوثيقة بين الأدبين لم يكن وليدة يوم، بل منذ القدم ولاسيما بعد دخول الإسلام إلى بلاد فارس، ودور الترجمة فى نقل آثار أدبية بين الأدبين «ومن هنا نتوقف عند القواسم المشتركة اللغوية والفنية فى الأدبين كالألفاظ والمصطلحات والأساليب والاقتباس الحرفى والأوزان والقافية والقصّة، فكلّها مثلث ملامح مشتركة فى الأدب العربى والإيرانى.» (المصدر نفسه: ١٣) كما أنّ الارتباط والتأثير بين الأدبين وصل إلى حدّ ظهور فنّ الملمّع فى اللغة الفارسية، وفيه استطاع الشاعر الفارسى أن ينظّم شعراً باللغتين الفارسية والعربية مع أنّ لكلّ منهما ميزاته الخاصّة فى الوزن والقافية. وهنا نذكر مطلع الغزلية الشهيرة للشاعر سعدى الشيرازى التى يقول فيها:

سَلِ المصانعَ ركباً تهيمُ فى الفلواتِ تو قدر آب چه دانى كه در كنار فراتى (سعدى، ١٣٨٦ش: ٦٠٥)

ترجمة الشطر: أنت ما يدريک قيمة الماء والفرات بجوارک.

وإنّ مجالات الالتقاء بين الأدبين عديدة وواسعة، فالقرآن الكريم هو أوّل ما جمع المسلمين على منهج واحد، لما شهده هذا الكتاب العظيم من دراسات عديدة أوقفت الباحثين فى كلا الأدبين لتقديم بحوث زخرت بها، كما أنّ قصص القرآن وقصّة يوسف

وزليخا وكليلة ودمنة و.. من الانجازات الأدبية التى أدّت دورها فى خدمة الأدبين العربى والفارسى. ولمّا كان الحديث يطول عن هذا النتاج الأدبى المشترك، لذلك اقتصرنا فى بحثنا هذا على دراسة نوع من الفنون الأدبية التى شهدها العالمان الأدبيان الفارسى والعربى لتسليط الضوء على الدراسة المشتركة لهما حيال هذا الفنّ الجديد الذى شهدته الساحة العالمية وشغلت بال الدارسين فى هذا الوقت.

عبدالسميع بنصابر وجواد سعيدى پور

عبد السميع بنصابر قاصّ وروائى مغربى، من مواليد الثانى من تموز ١٩٨٦م بقرية "المعدن الأصفر" بنواحى مدينة مراكش، يُقيم بمدينة الداخلة منذ ١٩٩١، ويشتغل حالياً مُدرّساً بنفس المدينة. وله مجموعات قصصية و روايات عديدة ورائعة و من أهمّها مجموعة قصصية "حبّ وبطاقة تعريف" ومجموعة قصصية "الرقص مع الأموات" ورواية "خلف السور بقليل" وبسبب إبداعه القصصى والروائى فقد نال جوائز عديدة؛ منها الجائزة الأولى للقصّة القصيرة فى مسابقة أحمد بوزفور العربية بمشرع بلقصيرى، وجائزة الإبداع عن جوائز ناجى نعمان العالمية بلبنان سنة ٢٠١١ عن مجموعته القصصية "الرقص مع الأموات" ٢٠١١.

جواد سعيدى پور من مواليد سنة ١٣٥٦ش وهو من كتّاب الرواية والقصّة القصيرة جدًّا، يمتاز أسلوبه بالوضوح والبساطة. له مجموعتان قصصيتان وهما مجموعة "هيجان" و"اپراى قورباغه مردخوار"؛ ورواية واحدة بعنوان "بزمرگى".

تعريف القصّة القصيرة جدًّا

نستطيع أن نعرّف القصّة القصيرة جدًّا من خلال وصفها وسماتها واعتبارها كجنس أدبى يمتاز بصفات وملامح تخولها أن تكون نوعاً أدبياً فى ميادين الأجناس الادبية. «فالقصّة القصيرة جدًّا جنس أدبى يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثّف والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشر وغير المباشر، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب، واستعمال النفس الجملى القصير الموسوم بالحركية، والتوتّر المضطرب، وتلازم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات

الحذف والاختزال والإضمار.» (حمداوی، ۲۰۱۰م: ۲)

وللكاتب «أحمد جاسم الحسين» رأی آخر حيال تعريف القصّة القصيرة جدًّا فيری أنّ «القصّة القصيرة جدًّا لا تتجاوز ثلاثين كلمة، وقد تمتدّ إلی حجم صفحة واحدة أو أربع أو خمس صفحات.» (أرناؤوط، ۲۰۱۲م: ۱)

وقد عرفت «سعاد مسكين» القصّة القصيرة جدًّا بأنّها «تجلٍّ سردی، وتنويع فنّی داخل جنس أدبی أعمّ هو القصّة، عرفه المشهد الثقافی العربی من التحولات السوسيو ثقافية، ومواكبة لتغيرات الحياة الراهنة التی تسير وفق خطی متسارعة ولتبدل جماليات المتلقی وأذواق القراء.» (مسكين، ۲۰۱۱م: ۱۵و۱٦)

وبالنسبة لنقّاد الأدب الفارسی و دارسيه يمكن القول إنّهم نظروا إلی هذا الجنس الأدبی نظرة لا تبتعد عمّا رآه النقّاد العرب، فالقصّة القصيرة جدًّا: «قصة أقصر وأقلّ حجماً من القصّة، ولا تقلّ كلماتها عن خمسمائة كلمة ولا تزيد عن ألف وخمسمائة كلمة، وتشمل جميع عناصر القصّة القصرة من حيث الإثارة والمهارة.» (ميرصادقی وذوالقدر، ۱۳۷۷م: ۱۰۰)

وبناء علی التعريف السابق يعرّف الكاتب «ميرصادقی» هذا الفنّ بقوله «القصّة القصيرة جدًّا فنّ يشمل جميع عناصر القصّة بإيجاز واختصار، وغالباً ما تكون نهايتها بطريقة مثيرة.» (ميرصادقی، ۱۳٦٦ش: ۵۸)

وبالمقارنة بين التعريفات السابقة نلاحظ أنّها تتّفق علی أنّ القصّة القصيرة جدًّا تمتاز بقصر الحجم والإيجاز بالمقارنة مع القصّة القصيرة، إلاّ أنّها لا تخلو من عناصر القصّة القصيرة.

تعدّد التسميات للقصّة القصيرة جدًّا

إنّ دخول فن القصّة القصيرة جدًّا إلی أدبنا وانتمائه إلی مصاف الفنون الأدبية الحديثة التی تربعت واتّخذت مكانها بين أنواع الفنون الأخری، والطريقة التی يعبّر فيها أدباؤنا عن الأحداث، جعلت النقّاد يطلقون تسميات متعدّدة عليها، الأمر الذی جعلهم لا يثبتون علی تسمية واحدة لها، وهذا الأمر ما نراه فی الأدبين معاً.

فقد أطلق النقّاد العرب تسميات عديدة على هذا الفنّ، ومن هذه التسميات «القصّة القصــيرة جدًّا، ولوحات قصصية، وومضات قصصية، ومقطوعات قصيرة، وبورتريهات، وقصص، وقصص قصيرة، ومقاطع قصصية، ومشــاهد قصصية، والأقصوصة، وإيحاءات، والقصّة القصيرة الخاطرة، والقصّة القصيرة الشاعرية، والقصّة القصيرة اللوحة، والقصّة اللقطة، والكبســولة، والقصّة البرقيــة، وحكايات ولقطات قصصيــة، والقصّة الومضة، وقصص مينمالية.» (حمداوى، ٢٠٠٩م: ٢)

ونرى الأمر ذاته عند نقّاد الأدب الفارسى الذين أطلقوا تسميات عديدة على هذا الفنّ الأدبى منها: «القصّة القصيرة جدًّا (داستان مينى مال)، القصّة الومضية (داستان برق آسا)، القصص كعلبة الكبريت (داستان هاى قوطى كبريتى)، القصّة المحبوكة (داستان طرح وار)، القصّة النحيفة (داســتان لاغر)، القصّة الحارّة (داستان آتشين)، القصّة الصغيرة (داستان كوچک)، القصة المفاجئة (داستان ناگهانى)، القصّة كالومضة الخاطفة (داستان برق آساى ارزان)، القصّة الســريعة (داســتان تند)، قصة بطاقة العيد (داستان كارت پستال)، القصّة المعلبة (داستان كنسرو شده)، وأسماء أخرى.» (دولتيان، ١٣٨٨م: ٢)

نرى أنّ الأدبين لم يستقرّا على تعريف جامع وشامل لهذا الجنس الأدبى بحيث يجعل الباحث يقف على مســمىً واحد يتّخذه فى حديثه عن هــذا الجنس الأدبى، لأنّ النقّاد والدارسين لم يجمعوا موقفهم من القصّة القصيرة جدًّا على رأى واحد، الأمر الذى دعا بهم إلى اتّخاذ مواقف متعدّدة حيال هذا الفنّ، كما تباينت مواقفهم ما بين «موقف محافظ يدافــع عن الثابت والأصالة والهوية فيناصر النموذج المعيارى والتأسّــى فى كلّ فنّ، ثمّ يتخوّف مــن كلّ ما هو حداثى وتجريبى جديد. وهناك موقــف النقّاد الحداثيين الذين يرجعــون بكل الكتابــات الثورية الجديدة التى تنزع نحو التغيــير والتجريب والإبداع، وتســتهدف التمرّد عن كلّ ما هــو ثابت، وثمّة موقف المتمرّديــن والمتحفّظين فى آرائهم وقراراتهم التقويمية.» (حمداوى، ٢٠٠٩م: ٣)

الجذور التاريخية للقصّة القصيرة جدًّا

مــن المعلــوم أنّ أى جنس من الأجناس الأدبية لا يأتى عفو الخاطر، بل لابدّ له من

جـــذور وعوامل أثّرت عليـــه ليرى النور بين ميادين الأدب، وبمـــا أنّنا فی عصر التطوّر والســـرعة، فقد ظهر هذا الفنّ فی مطلع القرن العشرين لعوامل ذاتية وموضوعية وذلک مع "آرنست هيمنجوای" سنة ١٩٢٥م، وذلک حينما أطلق علی إحدی قصصه مصطلح "القصّة القصيرة جدًّا" وكانت تلک القصّة تتكوّن من ثمانی كلمات فحسب: "للبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قطّ". بينما يعد الكاتب الغواتيمالی "أوجستو مو نتير وسو" أوّل من كتب أقصر نصّ قصصی فی العالم تحت عنوان الديناصور: «حينما استفاق، كان الديناصور ما يزال هناک.» (حمداوی، ٢٠٠٩م: ٥)

لكـــن هذا الظهور الأوّل للقصـــة القصيرة جدًّا لم يكن ليراه بعض النقّاد، لأنّهم كانوا يـــرون رأياً آخر فمنهم من يری بأنّ القصّة القصيرة جـــدًّا لم تظهر بأمريكا اللاتينية إلاّ سنة ١٩٥٠م بالأرجنتين، وذلک مع مجموعة من الكتّاب مثل "بيوی كازاريس" و"وجون لويس بورخيـــس" اللذين أعدّا أنطولوجيا القصّة القصيرة جـــدًّا، وكانت هذه القصص القصـــيرة والعجيبة جدًّا تتكوّن من ســـطرين فقط، و بعد ذلک انتشـــرت هذه القصص القصيرة جدًّا بشكل من الأشكال بأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية والعالم العربی، وذلک عن طريق الترجمة والمثاقفة وعمليات التأثير والتأثر.» (المصدر نفسه: ٣)

وعلی الرغم من هذا كلّه، فإنّنا نجد لهذا الفنّ الجديد جذوراً عربية تتمثّل فی ســـور القرآن الكريم القصيرة والأحاديث النبوية، وفی كتب أخبار البخلاء والحمقی واللصوص، بالإضافة إلی النكات والألغاز والأحاجی، فالباحث فی سور القرآن وكتاب المستطرف فی كلّ فنّ مســـتظرف للأبشـــيهی، وكتب الجاحظ وغيرها من الكتب سيری أنّها مليئة بأمثال قصص هذا النوع الجديد من الفنون.

وينطبق الأمر ذاته علی الأدب الفارســـی، فإنّ من يقرأ كتاب "جلســـتان" لســـعدی ســـيعرف أنّ هذا الكتاب مليء بالقصص القصيرة جدًّا التی لا تبتعد فی إطارها وأحداثها عـــن هذا الفنّ الجديد الـــذی دخل أدبنا المعاصر. وعلی الرغم من هذا كلّه، إلاّ أنّ القصّة القصيرة جدًّا لم تتبلور باعتبارها جنساً أدبياً جديداً فی أدبنا إلاّ مع بداية التسعينيات من القرن العشـــرين، وذلک فی دول بلاد الشـــام والمغرب العربی. أمّا بالنسبة للأدب الإيرانی المعاصر فهذا الفنّ لم يرَ مكانة له فی الساحة الثقافية الإيرانية إلاّ مع بداية القرن العشرين.

الخصائص الفنية للقصة القصيرة جدًّا عند نقّاد الأدب العربي

إنّ لـكلّ فنّ من الفنون الأدبية التى يحتضنها تراثنا الأدبى خصائص تميّزه عن غيره مـن الفنون الأخرى، بحيث تجعله فنّاً ينفرد بسـماته وأركانه التى يعتمدها الدارسـون والنقّاد فى نقد نصوصه أو مقارنتها مع غيرها من النصوص الأخرى، وليس الأمر فى ذكر الخصائـص والأركان الخاصّة بالقصّة القصيرة جدًّا لتحجيم هذا الفنّ، بل على العكس من ذلك من أجل رسـم الطريق الواضح الذى يسـير إليه الدارس والمتتبّع لهذا الفنّ، وهذه الخصائص هى:

١-١٠ القصصية: «بصفتها أهمّ الأركان المؤسسة للقصة، فلا تتمظهر إلاّ بوجود قصّة مكيّفة لبنية هذا الجنس الجديد، والقصّة بأبسـط تعريفاتها: حكاية تتسلسل أحداثها فى تتابـع واطراد، لتفضى إلى تطوّر لأحداث منتظمة فى زمن.» (حسـنى محمود وآخرون، ٢٠٠٤م: ٩)

فالقصّـة القصيرة جدًّا بناء على هذا التعريف تمتلك حكاية وأحداث وشـخصيات وحـوار يقتضيه شـكل القصّة وما تدور حوله، والنصّ الـذى يمتلك الحكاية وعناصر القصّة لا يمكن له أن يبقى فى مضمار القصّة القصيرة جدًّا، بل ينحو منحىً آخر ويسلك طريق الخاطرة أو النكتة أو غيرها.

٢-١٠ التكثيف والقصر: وبالنسـبة للتكثيف نلاحـظ أنّ القصّة القصيرة جدًّا تفرط فى القصـر حتّـى يصبح غاية الكاتـب ومقصده، لكن هذا القصر لم يـأت عفو الخاطر، فالتكثيـف فى الحوار والحـدث والموضوع والفكرة والزمان والمـكان يفضى حتماً إلى القصـر المطلوب ويحول دون الإطالة. (البطانية، ٢٠١١م: ٢٢٤) وهذا القصر والتكثيف يضمـن «المحافظة على متانة البناء دون تضييع المقولة مع ما يفرضه من حذف للروابط والنقـلات، واعتمـاد على الإضمار والاسـتفادة من الضمائـر والاقتصاد فى الوصف، واسـتغلال الفراغ اللغوى، اعتماداً على مخيّلـة المتلقى، وهذا كلّه يتطلّب تعاملاً خاصاً مع اللغة، وبعثاً للمحفزات واستثماراً لكلّ شىء حتى منتهاه.» (الحسين، ١٩٩٧م: ٣٩)

فتكثيف المعنى للوصول إلى القصر أمر مهمّ لنجاح النصّ ذلك أنّ «قيمة المكتوب لا تتحدّد بالنوع الأدبى الذى ينتمى إليه شعراً كان أو رواية أو غيرها، بل التقنية الكتابية

التي تقرّر كثافة المعنى.» (دراج، ٢٠٠٦م: ١٢)

٣-١٠ البداية والقفلة

فالمقدّمــة فى كلّ عنصــر أدبى مهمّة جدًّا لجذب المتلقّى وشـدّه إلـى النصّ ومن ثمّ الارتبــاط بالعرض والفكرة التى يريد أن يوصلها الكاتب، ثمّ لتلتقى بالخاتمة وتشــكل معها انسجاماً رشيقاً يجعله مقبولاً لدى المتلقّى.

فالبداية تسـهم فى «الإمسـاك بالمتلقّى وشدّه، ويمكن أن تكتســب مداليل جديدة مقارنة مع الخاتمة.» (الحسين، ١٩٩٧: ٤٥)

أمّــا الخاتمة فإنّها تقوم بوظيفة «نقطة التحوّل ولحظة التنوير فى النماذج المألوفة غير أنّ دورها يتعاظم فى النوع الجديد، إذ تكون سريعة وحاسمة وخاطفة ومفاجئة.» (عبيد الله، ٢٠٠٦م: ٩)

٤-١٠ التناصّ

للتنــاصّ دور هامّ فى جلــب الحيوية والحركة والتعبير للنــصّ الذى يربط موضوع النصّ بالدلالات المستوحاة والمقحمة فى النصّ الأصلى ليضيف ايحاءات جديدة لجذب المتلقّى وشــدّه إلى النصّ المكتوب، ففــى إحدى القصص القصيرة جدًّا للقاصّ إبراهيم الدرغوثى المســماة "الطين" نرى أنّ الكاتب قد اســتفاد من النصّ القرآنى فى توظيف مفرداته لخدمة نصّه فى قصّته هذه يقول: «ثمّ بدأ الطين فى الذوبان.. ليسيل على الثياب، نظرت من خلال زجاج نافذة الســيارة، فرأيت عجباً: الرجال والنســاء يتحوّلون إلى أكداس من الطين اللازب تملأ الرصيفين. فالإنسان أصله من طين وفق مقتضيات القرآن، والطــين اللازب يذوب بالماء، وهنا تجلّت براعاة الأديب فنّ التناغم بين التصوير ودقّة الألفــاظ وجزالتهــا ممّا يجعل لها أصداء وأضواء فى نفســية القارىء لمــا تتبرّج المعانى وتلبس صورها الفنية.» (جابرى، ٢٠٠٩م)

٥-١٠ اللغة

للقصّــة القصــيرة جدًّا خصائص وسمات تتيح لهذا الجنــس الأدبى من الدخول إلى حقل الفنون الأدبية واتّخاذ مكانة تميّزه عن غيره، فهذا النوع الأدبى لابدّ له من أن يتّسم بمفردات اللغة العربية وأســاليبها وإنشــائها وصيغها التى تساعد هذا الفنّ للوصول إلى

المعانى الحقيقية والغاية التى يريدها القاصّ «والقصّة القصيرة جدًّا محتاجة إلى الجمل الفعليـة القصيرة والسـريعة والمتعاقبة أو الجمل الإسميـة ذات الطاقة الفعلية، ذلك أنّ الحدث الذى تقدّمه لا يتيح المجال لتقديمه عبر الوسـائل غير المباشرة كالحوار المطوّل الذى يكشف الشخصية أو المنولوجات، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى الجمل الفعلية أو ما يعوّض ما فيها من حركية وفعل.» (حطينى، ٢٠٠٤م: ٢٥)

٦-١٠ جمالية الزمان

«للزمن سـطوته التى لا تقـاوم فى نصوص القصّة القصيرة جـدًّا، وفى مقابل الرواية والقصّة القصيرة اللتين تهتمّان بجمالية المكان، فإنّ كاتب القصّة القصيرة جدًّا يعتنى بالزمان ويستخدمه لإبراز التغييرات فى المكان والشخصيات.» (محمد، ١٩٩٩م: ٣) فعنصر الزمان من أهمّ العناصر التى يستند إليها كاتب القصّة القصيرة جدًّا، لما له من دور كبير فى تغيير الواقع والجوّ العامّ للقصة القصيرة جدًّا وارتباطه بالشخصيات والمكان.

وإذا مـا انتقلنا إلى بعـض النقّاد والباحثين لوجدنا أنّ الباحث جميل حمداوى يعدّد الخصائص الفّنية والشكلية للقصّة القصيرة جدًّا ويحصرها بما يلى:

- «المعيار الكمى: بما تمتاز به القصّة القصيرة جدًّا من قصر الجمل وظاهرة الإضمار الموحى، والحذف الشـديد، مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التى لا يمكن أن تستغنى عنها القصّة.

- المعيار الكيفى: يستند فنّ القصّة القصيرة جدًّا إلى الخاصية القصصية التى تتجسّد فى المقوّمات السردية الأساسية لفنّ الحكى: الأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردى والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب.

- المعيار التداولى: تهدف القصّة القصيرة جدًّا إلى إيصال رسائل مشفّرة بالانتقادات الكاريكاتورية السـاخرة والطامحة أيضاً بالواقعية الدرامية المتأزّمة إلى ذلك الإنسان المقهور والمستلب والمستغل.» (حمداوى، ٢٠٠٧م: ٧و٨)

خصائص القصّة القصيرة جدًّا عند نقّاد الأدب الفارسى

هذا بالنسـبة للخصائص الفنية والشـكلية التى يراها بعض الباحثين والنقاد العرب

حيال القصّة القصيرة جدًّا، أمّا بالنسبة لما رآه نقّاد الأدب الفارسى فقد تجلّى ذلك فى الخصائص التالية:

١-١١ البساطة

تتمتّع القصّة القصيرة جدًّا بالبساطة، لأنّ طرحها بشكل قصير يبعدها عن التعقيد الذى تتمتّع به القصّة.

٢-١١ الإيجاز والاختصار أكثر من الحدّ اللازم

وهذا الإيجاز من الخصائص الأصلية للقصة القصيرة جدًّا، ويجب الابتعاد عن الحشو والزوائد، والقصّة القصيرة جدًّا كغيرها من الفنون تمتاز بخصوصية خاصّة فهى: كالرسم والموسيقا والنحت وغير ذلك من الفنون الأخرى.

٣-١١ محدودية الزمان والمكان

«فأغلب القصص القصيرة جدًّا تقع فى زمان أقلّ من يوم أو عدّة ساعات وأحياناً عدّة لحظات.» (جزينى، ١٣٧٨م: ٣٧)

٤-١١ الشخصيات

بما أن القصّة القصيرة جدًّا تمتاز بقصرها الذى يتجاوز الحدّ، لذا فالشخصيات فيها محدودة، وأغلبها أشخاص عاديون ومن المجتمع. «حتّى أنّه فى معظم المواضع فالإنسان وحيد، يائس.» (جزينى، ١٣٧٨م: ٣٧)

٥-١١ سهولة اللغة

إنّ القصر والمحدودية التى تمتاز بها القصّة القصيرة جدًّا جعلتها تقع أسيرة وبعيدة عن التزيين الأدبى وتجبر الكاتب على التقيّد بالنصّ وباللغة السهلة المناسبة للواقع.

٦-١١ الواقعية

وذلك بسبب قصر حجمها ومحدوديتها، لذلك لا يمكن أن نجد فيها ما يدلّ على الخيال.

وعلى الرغم من الخاصيات التى امتازت بها القصّة القصيرة جدًّا، إلاّ أنّ المخالفين لها قد أحصوا العديد من الخصائص التى وجدوها فى هذا الفنّ ومنها:

- حذف الأفكار الفلسفية الكبيرة.
- عدم طرح الأفكار التاريخية.

- البعد عن المواقف السياسية.
- عدم تعمّق الشخصيات فى الموضوع بشكل كاف.
- توصيف بسيط للأحداث.
- عدم التفات للأمور الأخلاقية.

لكـن "بار تلمى" يقول عندما أحصى هذه الاتهامات: «إنّى لأعجب، إذا كانت جميع القصـص لا تمتلک هذه الأشـياء كلّها، وهى رائعة بهـذا المقدار بحيث يقول هؤلاء هذا الكلام، لكن لماذا هذا الصراخ والغوغاء التى يصدرونها.» (صادقى، ١٣٧١م: ٧)

١٢- نماذج مقارنة

بعد أن قمنا بتسـليط الضوء على القصّة القصيرة جدًّا بين الأدبين العربى والفارسى من حيث التعريف والنشـأة والخصائص الفنية والشـكلية التى يمتاز بها هذا النوع من الفنون الأدبية، لا بدّ لنا بعد هذا الحديث النظرى أن نقوم بدراسة مقارنة على نماذج للقصّة القصيرة جدًّا اخترناها من الأدب العربى للكاتب المغربى عبدالسميع بنصابر، ومن الأدب الفارسى للكاتب الإيرانى جواد سعيدى پور. وقد اخترنا ثلاث قصص قصيرة جدًّا من الأدب العربى كنّا قد وقعنا عليها حينما كنّا نطالع مجلّة (الجوبة) وقد اسـتوقفتنا هذه القصص، وقد آثرنا أن تكـون نماذج اخترناها للتحليل فى مقالنا هذا، ووقع الأمر ذاته حينما اخترنا القصص الفارسية للكاتب جواد سعيدى پور، وسنحاول تحليل القصص المختارة من الأدبين من خلال ذكر الخصائص التى احتوتها هذه القصص ووظّفت لخدمة النصّ.

وقد اخترنا من الأدب العربى ثلاث قصص للكاتب عبدالسـميع بنصابر، وهو كاتب مغربى، وهذه القصص هى: "الكسوف، وتتويج، وفنان".

١-١٢ كسوف

- فى البدء كانت السماء
- السماء أمطرت وأنبتت زهوراً زاهية ألوانها.
- بعد ذلک، جاءت الشمس، فأدفأتها بأشعّتها
- ثمّ جاء القمر.... فداعبها بضيائه
- لو لم يتواعدا

- لو لم يلتقيا
- لما حدث الكسوف، ولما ذبلت كلّ تلک الزهور الجميلة. (الجوبة، العدد ۲۷: ۵۲)

۲-۱۲ تتويج

برد قوافيه،
هجا النظام.
شحذ كلماته،
رمى السهام..
أصاب قلوب الجماهير.
صفقوا بحماس.
وريثما خلا إلى شياطينه، هنؤوه بحرارة ووعدوه
بالأوسكار. (نفسه: ۵۲)

۳-۱۲ فنان

- حلم طويلاً
-رسم قمراً
- لابد له من مسكن
- رسم خلفه سماء
- تذكر الحبيبة
- رسم قربه شمساً
- لكنّ الشمس أحرقت القمر والسماء ... والفنّان. (نفسه: ۵۲)

٤-۱۲ التحليل

يرسم الكاتب فی قصّته الأولى (كسوف) صورة الكسوف من خلال العناصر التی لامست الواقع، والتی حضرت بقوّة لتصيغ هذه اللوحة الجميلة فثمة: سماء وقمر، وشمس وزهور.

والمكان هو السماء والأرض الذين تلتقی فيهما حكاية الكاتب، والزمن يمتدّ من الماضی إلى الحاضر والمستقبل، لأنّ هذه الحادثة قد تكرّرت فی الماضی وتتكرّر فی الحاضر، ولابدّ أن تحدث فی المستقبل. ولا يخلو النص من الفرح والابتسامة. أمّا الأحداث فكلّها صيغت فی الماضی باستخدام الأفعال (كانت، أمطرت، أنبتت، جاءت، حدث..).

وإنّ مجمـوع هـذه العناصر كلّها تجعل من هذا النصّ قصّـة قصيرة جدًّا، ففى النصّ تكثيف لغوى، وفيه رمزية ومفارقة، فقد صوّر الكسوف بأسلوب يسترعى انتباه المتلقّى من خلال التقاء الشمس والقمر.

والحدث الحكائى يبقى متمثلاً فى الفعل الماضى الذى وجدناه فى جمل النصّ كلّها.

فالكاتب فى هذه القصّة قد أسـقط عناصـر القصّة القصيرة جدًّا من البداية والخاتمة والتكثيف اللغوى والشخصيات التى أوردها واللغة السهلة المفهومة.

٥-١٢ القصّة الثانية (تتويج)

نلاحـظ فى هذا النص الدهشـة التى يخلقها الكاتب فإثـارة المتلقّى وجذبه لما يريد قوله، فالشـخص الذى يتحدّث عنه مغيّب لا يوجد ما يدلّ عليه إلاّ أفعاله التى قام بها ليصبوا إلى ما يرد وهى جائزة الأوسكار.

فثمة فائز بجائزة الأوسـكار، وجمهور يصفق بحماسـة، وكلمات قد كتبها وشـحذها لتكون السبب فى نيله الجائزة.

والحـدث الحكائى قـد تمّ أيضاً فى هذه القصّة فى الزمـن الماضى من خلال تكثيف الأفعال الماضية التى اسـتخدمها فى الزمن الماضى (برد، هجا، شحذ، رمى، أصاب،...). كما أنّ عنصر الرمز حاضر فى هذه القصّة، فالأحداث المتسـارعة التى أوردها الكاتب منذ أن ألقى بطله تلك الكلمات كالسـهام فى قلوب الجماهير التى لم تطق السكون، بل انطلقـت الأيدى لتصفّـق فرحاً بما سمعته آذانهم، الأمر الـذى أدّى إلى قبول المخاطب ووعد البطل بالأوسـكار. فالمقدّمة والخاتمة والحكاية والرموز واستخدام اللغة المكثّفة قد تضافرت جميعها لتكوّن هذه القصّة المتكاملة.

٦- ١٢ القصّة الثالثة التى حملت عنوان (فنان)

فيرسـم لنا الكاتب صورة لا تخلو من الألم والحزن من خلال العناصر الواقعية التى توخّاها الكاتب، والتى تمثّلت فى: القمر والمسـكن والشـمس والفنّـان. والمكان الذى اختاره كان عالم الخيال الذى تسمو فيه كلّ الأمور ويستطيع الإنسان أن يختبىء وراءه، لكن حلم الكاتب اضمحلّ وصار فى غياهب النسيان، لأنّ الشمس أحبطت عليه حلمه. والتكثيف اللغوى حاضر بفعله الماضى أيضاً: (حلم، رسم، تذكر، أحرقت،..) كما لم يخلو النصّ من الرمزية التى أجاد الكاتب اسـتخدامها، كذلك المفارقة فى تلاشى هذا الحلم

بعد ظهور الشمس واخفائه وعدم تحقّقه. فالعناصر القصصية متواجدة وبقوة من خلال المقدّمة والخاتمة والحكائية واللغة والتكثيف. فالقصص الثلاث التى قمنا بتحليلها قد توافرت فيها عناصر القصّة القصيرة جدًّا لترسم جميعها لوحة فسيفسائية تثير إعجاب المتلقّى وتترک أثرها فيه.

وبعد تحليل هذه القصص من الأدب العربى، سنقوم بتحليل ثلاث قصص قصيرة جدًّا من الأدب الفارسى من خلال إلقاء الضوء على العناصر القصصية التى امتازت بها، وقد اخترت ثلاث قصص من كتاب"ابراى قورباغه هاى مرداب خوار للكاتب الإيرانى "جواد سعيدى پور"، وهذه القصص هى: "او نمى داند (لا يعلم)، انگشتر (الاصبع)، كبوتر سفيد (الحمامة البيضاء)."

٧-١٢ او نمى داند (لا يعلم)

- بدون طناب وتوپ وكلاه ودماغ قرمز.

- روبه روى زن پشت ميز توى يک رستوران

نشسته وبه خودش مى گويد: "نبايد بفهمد من يک دلقكم"

- دستش را به طرف صورتش مى برد مطمئن شود آن دماغ توى صورتش نيست.

- چند بار با خودش تكرار مى كند: "او نمى داند، پس بايد جدى باشم". (سعيدى پور، ١٣٩٠ش)

الترجمة:

جلس خلف الطاولة فى أحد المطاعم أمام امرأة دون أن يكون معه الحبل والكرة والقبعة والأنف الأحمر، وقال فى نفسه: من الأحرى ألاّتعلم تلک المرأة أنّى مهرج. وضع يده على أنفه ليتأكّد أنّه لم يضع أنفه البهلوانى. حدّث نفسه مراراً قائلاً: هى لاتعلم، إذن علىَ أن أكون جادًّا فى أمرى.

* انگشتر (الخاتم):

زن مى پرسد: "چرا آن انگشتر را دادى به من؟"

مى پرسد: "بدلى بود نه؟"

مرد مى گويد: "نه"

زن مى پرسد: "پس چرا دادى به من؟"

می پرسد: "بدلی بود نه؟"
مرد می گوید: "نه"
زن می خواهد خودش را راضی کند
باور نمی کند.
می گوید: "دادمش به یک نفر دیگر، بدلی بود نه؟" (نفسه، ١٣٩٠ش)
الترجمة:
سألت المرأة: لماذا أعطيتنی هذا الخاتم؟
سألته: هل كان مزيّفاً؟
قال الرجل: لا
سألت المرأة: لكن، لماذا أعطيتنی إياه؟
سألت: أكان مزيّفاً؟
قال الرجل: لا
أرادت المرأة أن تقنع نفسها، فهی لم تكن مصدّقة.
قال: أعطيتُه لشخص آخر، كان مزيّفاً. أليس كذلک؟
* كبوتر سفيد (الحمامة البيضاء):
از بزرگی دلت پر كشيدی، رسيدی به آسمان.
كبوتری سفيد شدی، خانومی كردی، آمدی سری هم به ما بزنی.
ولی سگم !
خر بود، نفهميد گلوی چه كسی را گرفته. (نفسه، ١٣٩٠ش)
الترجمة:
من عظمتک، امتلأ قلبک بالقوّة حتّى وصلت عنان السماء، صرت حمامة بيضاء، أصبحت صاحب زوجة، وجئت نحوی لتضربنی.
لكن كلبی !
كان حماراً، لم يعرف أمام من كان عليه أن ينبح.
تحليل القصص:
٨-١٢ قصة "لايعرف"

يصوّر الكاتب فى هذه القصّة لوحة فنية بطلاها رجل سيرك وامرأة، والمكان هو المطعم، وزمن الأحداث الماضى وربما تتكرّر فى المستقبل، فهذا الرجل الذى جلس فى المطعم حاول أن يلفت انتباه امرأة جلست أمامه، وكان قد خلع ملابس السيرک، وأراد إثبات هذه الشخصية أمام تلك المرأة، فمن خلال الحركة ووضع يده على أنفه أراد أن يقول لتلک المرأة: انظرى إلىّ، فأنا إنسان عادى، والدليل على ذلک هذا الأنف الطبيعى لا الأنف البهلوانى. وقد حدّث نفسه أنّه لابدّ من إثبات أنّه جادّ فى قوله، إلاّ أنّها لم تلتفت إليه، لأنّها لا تعرف من هو أصلاً.

فالزمن الماضى المستخدم من خلال أفعاله (جلس، رفع، لا تعلم...) والتكثيف اللغوى والمفارقة فى الأسلوب التى اعتمدها الرجل و الحدث الحكائى الموجود من خلال الفعل الماضى، كلّ هذه الأمور اجتمعت لترسم لنا قصة تضمّنت عناصر القصّة القصيرة جدًّا من البداية على الشخصيات والزمان والمكان واللغة السهلة والخاتمة.

٩-١٢ قصة "الخاتم"

وفى هذه القصّة نلاحظ التساؤل المتكرر من قبل المرأة، الذى يلفت الانتباه ويستوقف المتلقّى عنده، فعناصر القصّة موجودة أيضاً فالمرأة المتسائلة والرجل الذى قدّم الهدية لها متواجدان كبطلين لهذه القصّة.

والحدث الحكائى المتمثّل بالزمن الماضى والاستفهام المتكرّر من قبل المرأة قد وظّفا بشكل رائع لخدمة النصّ (أعطيت، أكان مزيّفاً،...). أمّا المكان فغير واضح ومحدّد، لكن الأحداث المتسارعة والتكثيف اللغوى الذى ساقه الكاتب منذ بداية تسليم الرجل الخاتم للمرأة إلى الجملة التى خاطبت بها المرأة نفسها وعدم قناعتها بمصداقية الخاتم، إضافة إلى الرموز التى أوردها، اجتمعت معاً لتنسج هذه القصّة التى تثير انتباه المتلقى. فالعناصر القصصية متوافرة إلى حدّ ما كالمقدمة والخاتمة والتكثيف اللغوى والشخصيات المتمثّلة بالرجل والمرأة.

١٠-١٢ القصّة الثالثة (فنان)

نرى أنّ الكاتب هنا يستخدم الرموز ليجبر المتلقى إلى تفكيک هذه الرموز والوصول إلى المعنى المطلوب، فأبطال القصّة ثلاثة: رجل وامرأة وكلب.

فالمرأة صاحبة المنزل قد تعبت كثيراً حتّى كبر هذا الكلب، وفى النهاية نراه قد خذل صاحبته، فحينما أراد الرجل دخول البيت، لم يسمح ذاک الكلب للرجل بالدخول على الرغم من أنّ هذا الرجل ممّن تعرفه صاحبته، الأمر الذى أثار استغراب الرجل، لكن المرأة تعتذر عن ذلک وتقول: إنّه حمار لايفهم ولا يراعى حسن المودّة. فعناصر القصّة التحمت فى هذه القصّة لترسم لنا هذه اللوحة التى أحسن الكاتب نقشها، فالأبطال ثلاثة والمكان بيت المرأة، والتكثيف اللغوى شاهد فيها من خلال الزمن الماضى (امتلأ، كان، لم يفهم،...) والمفارقة التصويرية واضحة الملامح والرموز التى خدمت القصّة بشكل رائع. إذاً نستطيع القول إنّ الكاتب أحسن توظيف العناصر فى هذه القصّة ليخرج بنهاية تثير إعجاب المتلقّى.

النتيجة

بعد هذه المقارنة التى عقدناها حول القصّة القصيرة جدًّا فى الأدبين العربى والفارسى، يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

يؤكّد عدد كبير من الباحثين أنّ القصّة القصيرة جدًّا قد ظهرت فى بداية القرن العشرين، هذا يدلّ على أن القصّة القصيرة جدًّا لم تكن وليدة اليوم بل إنّ تقنياتها وكثافتها اللغوية وغرابتها وومضتها السريعة كانت استجابة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقّدة التى أقلقت الإنسان وما تزال تقلقه، ناهيک عن عامل السرعة الذى يستوجب قراءة النصوص القصيرة جدًّا والابتعاد عن كل ما يبدو مسهباً فى الطول.

تهتمّ القصّة القصيرة جدًّا بالموضوع والفكرة أكثر من اهتمامها بالشخصيات، وتتطلب صياغة فكرية متقنة للحبكة وتوظيف الشخصيات والزمن والأسلوب بما يراه المؤلف.

بما أنّ منشأ هذا الجنس الأدبى من الأدب الغربى الحديث، فإنّ النظرة الكلّية لكتّاب القصّة القصيرة جدًّا فى الأدبين العربى والفارسى كانت متقاربة من حيث التعريف والنشأة والعناصر التى وجدوها فى أدبهم، و هذا يدلّ على تقارب الآراء بينهم حيال هذا الفنّ الجديد.

الدراســة المقارنة التى قمنا بها أثبتت الدور الذى تقــوم به القصّة القصيرة جدًّا فى إثراء الأدب بنوع جديد من الفنون، فهى لاتقلّ أهمية عن غيرها من الفنون التى حظيت بتأييد من قبل محبّيها ومتابعيها على الساحة الأدبية.

كما توصّلنا من خلال الدراســة المقارنة للقصص الــتى اخترناها للكاتبين، أنّ كلا الكاتبــين قد التزم بخصائص القصّة القصيرة جــدًّا فى قصصه وتوظيفها بما يجعلها تصل إلى المتلقّى بكل سهولة.

أما بالنســبة للاختلاف والتشابه بين نظرة نقّاد الأدبين حيال هذا الفنّ، نجد أنّ نقاط التشــابه تنصبّ حول احتواء هذا الفنّ على عناصر القصّة القصيرة، والدراسة المقارنة الــتى قمنا بها أثبتــت ذلک. كما نجد التوافق بين نقّاد الأدبين حيال إطلاق المسـّميات المتعددة عليه. أمّا الاختلاف البســيط الذى وجدناه فقد كان فى تعريف القصّة القصيرة جدًّا من حيث الطول والقصر.

المصادر والمراجع

البطانيــة، جودى فارس. (٢٠١١م). «القصّة القصيرة جدًّا قــراءة نقدية». مجلة التربية والعلم. المجلد ١٨. العدد ٣.

جابــرى، محمد. قراءة نقديــة فى قصة قصيرة جدًّا لإبراهيم درغوثى، الطــين. منتديات من المحيط إلى الخليج. «ركن النقد والدراسات الأدبية». ١-٤-٢٠٠٩.

جاسم، أحمدجاسم. (١٩٩٧م). القصّة القصيرة جدًّا. ط ١. دمشق: دار عكرمة.

جزينى، جواد. (١٣٧٨ش). «ريخت‌شناسى». كارنامه. دوره اول. شماره ششم.

جمعة، حسين. (٢٠٠٦م). مرايا للالتقاء بين الأدبين العربى والفارسى. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

الجوبــة. ربيــع ١٤٣١ه — ٢٠١٠. ملف ثقافى ربع ســنوى يصدر عن مؤســسة عبدالرحمن الســديرى الخيرية. العدد ٢٧.

حطينى، يوسف. (٢٠٠٤م). القصّة القصيرة جدًّا بين النظرية والتطبيق. دمشق: مطبعة اليازجى.

حمــداوى، جميل. (٢٠٠٧م). «تطوّر القصّة القصيرة جــدًّا بالمغرب». مجلة التجديد العربى. مجلة رقمية. عرض المقال بتاريخ:١١-٠٤-٢٠٠٧.

حمداوى، جميل. (٢٠٠٩م). «القصّة القصيرة جدًّا تاريخها ورأى النقّاد فيها». مجلة الأدب الإســلامى. العدد ٦٣.

الخطيب، حسام. (لاتا). آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. دمشق: دار الفكر.

دراج، فيصـــل. (٢٠٠٦م). «أنـــواع أدبية أم إبداع أدبي». مجلة تايكي. أمانة عمان الكبرى. الأردن، ع ٢٥.

دولتيان، سميه. (١٣٨٨ش). «بررسي شروع داستان در داستانک با نگاهي به كتاب اپراي قورباغه‌هاي مرداب خوار». كتاب ماه ادبيات. شماره ٣٢.

زلط، أحمد. (٢٠٠٥م). الأدب المقارن: نشـــأته وقضايـــاه واتجاهاته الحكاية الخرافية أنموذجاً. الجيزة: هبة النيل للنشر والتوزيع.

سعدي الشيرازي، مصلح بن عبدالله. (١٣٨٦ش). كليات. به اهتمام محمد علي فروغي. ط ١٤. طهران: انتشارات امير كبير.

ســعيدي پور، جــواد. (١٣٩٠ش). اپراي قورباغه هاي مرداب خوار. انتشـــار تيرماه. ط ١. طهران: انتشارات كاروان.

عبيدالله، محمد. (٢٠٠٦م). «إشـــكالات الهوية الأجناسية للتوقيعة السردية». مجلة تايكي. أمانة عمان الكبرى. ع ٢٥.

محمد، حســـين. (١٩٩٩م). القصّة القصيرة جدًّا: قراءة في التشـــكيل والرؤية. الاسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع.

محمود، حسني وآخرون. (٢٠٠٤م). فنون النثر العربي. ط ٢. عمّان: لانا.

مدرس، صادقي. (١٣٧١ش)، نقلاً عن كوهرين (١٣٧٧ش) «آينده رمان وشتاب زمان». آدينه. شماره ١٣٢و١٣٣.

مســكين، ســعاد. (٢٠١١م). القصّة القصيرة جدًّا في المغرب تصورات ومقاربـــات. ط ١. الرباط: دار التنوخي.

مكي، الطاهر أحمد. (١٩٨٧م). الأدب المقارن: أصوله، تطوره ومناهجه. القاهرة: دار المعارف.

ميرصادقي، جمال. (١٣٦٦ش). ادبيات داستاني، قصه، داستان، رمان. تهران: انتشارات شفا.

ميرصادقي، جمال وميرصادقي (ذوالقدر)، ميمنت. (١٣٧٧ش). واژه‌نامه هنر داستان نويسي: فرهنگ تفصيلي اصطلاح هاي ادبيات داستاني. تهران: كتاب مهناز.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد الثامن عشر - صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م
صص ٥٤ ـ ٣١

بنية القصيدة في شعر جارالله الزمخشري؛ دراسة تحليلية

حسن دادخواه طهراني*
خيرية عجرش**
غلامرضا كريمي‌فرد***
زهرة آذري (الكاتبة المسؤولة)****

الملخص

القصيدة في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي لها بنيتها الخاصة وجعل الشعراء والنقاد هذه البنية المحددة قوام أعمالهم. والقصيدة العربية تتشكل من عدة أقسام وكل قسم مقدمة للقسم التالي؛ فالبيت الأول في القصيدة يسمى المطلع وفي معظم الأحيان يأتي بعد المطلع التشبيب (ذكر أيام الشباب) أو النسيب والتخلص (انتقال الشاعر من الغزل الى الغرض الرئيس للقصيدة) ثم الغرض الرئيس (المدح، والفخر، والرثاء، و..) والمقطع (الدعاء، وطلب الخلود للشخص الذي نظم الشعر من أجله). وهذه الأقسام غالبا ما التزم بها الشعراء الأقدمون وألزم النقاد بها الشعراء المتأخرين، على أن يعدلوا بينها ولا يخرجوا عليها. يعتبر جارالله الزمخشري واحدا منهم. إن هذه الدراسة تعالج حياة الزمخشري وأغراضه الشعرية كما تتطرق إلى بنية القصائد والأساليب التي يستخدمها هذا الشاعر في افتتاح قصائده للوصول إلى الغرض المنشود وتحقيق ما كان يأمله ويرجوه في قصيدته، والربط بين ذلك الافتتاح والغرض الذي يهدف إلى تحقيقه وحسن ختامه وأخيرا يدرس المقال القصائد ذوات الموضوع الواحد أو الموضوعات المتعددة مركزا على اتباع الشاعر بنية القصيدة العربية الجاهلية ومحافظته عليها.

الكلمات الدليلية: الزمخشري، البنية، القصيدة، المقدمة، وحدة الموضوع.

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
**. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
***. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
****. طالبة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
zohrehazare@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١/١٠ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٥ش

المقدمة

يشـكل بناء القصيدة دعامة أساسـية من دعائم العمل الشعرى بفنيته ودقته، ولعله يعكس لنا رؤية الشـاعر وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه،كما أنه يدل فى بعض جوانبه على الحياة العقلية والاجتماعية للعصر، ومن المعروف أن النقاد القدامى تحدثوا عـن نظام القصيدة العربية القديمة، وقد عرفت القصيدة الجاهلية عندهم ببناء محدد التزم به الشعراء الجاهليون فالأمويّون ثمّ العبّاسيون ونظموا فيه جلّ أشعارهم وقليلا ما نرى التخطى من هذا الأسلوب.

جارالله الزمخشرى المفسر والعالم الجليل، جمع بين العلم بفروعه والأدب، شعره ونثره. فهو إن يُعرف بكتبه العلمية من أمثال "الكشاف" فى التفسير و"المفصل" فى النحو وغيرها من الكتب التى طبعت واشـتهرت بين الدارسين فبات مجهولا جانبه الأدبى ولاسيما ما يخص الشعر. وقد كشف التحقيق عن هذا الجانب المطمور من حياة الزمخشرى وتتجلى لنا أهميته إذا عرفنا أنَّ ديوانه قد ضمّ أكثر من خمسة آلاف بيت صورت حياته ونفسيته وتجاربه وثقافته... . وفى هذه الدراسـة يقدم الدارسون تعريفا بالشاعر وحياته تعريفا موجزا ويتحدّثون عن أغراض شـعره مستعينا من ديوانه ويحاولون دراسة تحليلية لبنية قصائده والإجابة عن الأسئلة التالية:١-فماهى مقدمة القصيدة لديه؟ أهو مقدمة طللية أم غزلية أو حكمية٢- هل كانت مقدماته الغزلية ذات طابع صوفى؟ ٣- هل يكون مطلع القصيدة دالا على ما بنيت عليه؟ وهل أجاد الزمخشـرى فى ختام قصائده؟٤-هل يهتم شـاعرنا بحسـن التخلص فى قصائده من المقدمة إلى المضمون اهتماما رشيقا؟ ٥-هل ينكر الزمخشرى وحدة الموضوع فى ديوانه أو أكثر وحدة فى قصائده؟

ديوان الزمخشرى هو موضوع هذه الدراسة وفى ٦٥٠ صفحة وتم جمعه سنة ٢٠٠١م بواسطة الدكتور عبدالستار ضيف من مخطوطات الديوان فى المكاتب فى مصر وتركيا و رأى النور سنة ٢٠٠٤م.

الدراسات السابقة

ألفت كتب ومقالات عديدة حول الزمخشرى وكتابه «الكشاف» منها:

كتاب فخر خوارزم (١٣٨٨ش) للباحث عليرضا باقر .تناول خلاله حياة الشاعر وآثاره.

كتاب آخر بعنوان «الزمخشرى» (١٩٦٦م) للباحث أحمد محمد الحوفى حول حياته وآثاره.

ومقال يحمل عنوان «دور الزمخشرى فى البلاغة العربية»، هذا المقال منشور سنة (١٣٩٠ش) فى «مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها»،تطرق فيها الباحث إلى دراسة علم المعانى والبيان والبديع عند الزمخشرى.

ومقال آخر بعنوان «فكرة النظم فى تفسير (الكشاف) للزمخشرى» (٢٠٠٩م)، للباحثة رضوان باغبانى.

وأما فيما يتعلّق بخلفيّة البحث فبإمكاننا أن نقول إنّ الباحث لم يقف على مقالة فارسيّة أو عربيّة بهذا العنوان إلاّ أنّ هناک نجد كتابين حول ديوان شعره وأنّ الباحثين أشار إليه إشارات عابرة:

كتاب جارالله محمود بن عمر الزمخشرى حياته وشعره (١٩٩٤م) للباحث «عبد الستارضيف» ورسالة «على عبدالله عبد عمرو» بعنوان «تحقيق ديوان الزمخشرى» (١٩٧٩م).

الزمخشرى حياته وشعره

محمود بن عمر بن محمد الزمخشرى ولقبه جارالله وفخر خوارزم وكنيته أبوالقاسم (سيوطى، لاتا: ١٠٦) ولد فى قرية زمخشر التابعة لخوارزم فى يوم الأربعاء فى ٢٧ شهر رجب سنة ٤٦٧ الهجرية القمرية. (زركلى، ١٩٨٠: ٥٥) ولد الزمخشرى فى عصر حكم ابوالفتح ملک السلاجقة وابن آلب ارسلان وفى هذه الفترة كانت سوق الأدب رائجة بسبب محاولات وزيره نظام الملک الذى كان يحّب العلم والأدب وكان يدعم العلماء والأدباء ماديا ومعنويا. (عليرضا، ١٣٨٨ش: ٢٧) الزمخشرى تلمذ عند الشيوخ والأساتذة الكبار ومن أشهرهم أبومضر. وكان يحاول الوصول إلى نظام الملک بمساعدة من أستاذه هذا، ليصل إلى المنزلة التى تليقه. مدح الشاعر معزالدين سنجر – سابع ملک

السـلاجقة- ومحمد بن نوشتكين وبعض الأمراء فى الحكومة ليصل إلى المقام والمنصب الحوفى، ١٩٦٦م:٣٦). ولكن لم يروا اعتباره كما قال:

خليلىَّ هَل تُجدِى علىَّ فضائلى   إذا أنا لم أُرفَـع على كُلِّ جاهِلِ
مِن الغَبنِ ذو نقصٍ يُصيبُ منازلا   أخوالفضلِ محقوقٌ بتلكَ الأفاضِلِ
وَمَن لى بِحَقِّى بعدَما وَفَّرَت على   أراذِهلـا الدنيا حقـوقَ الأمائلِ
وَماحَقٌّ مثلـى أن يَكونَ مُضَيَّعاً   وَقدعَظُمَت عندالوزيرِ وسائلى[١]

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٩٨)

وفى سـنة ٥١٢ الهجريـة القمرية أى عندمـا كان ابن الخامسـة والاربعين، أصيب بمرض شـديد يسـمى الناهكة وتعاهد مع الله لئلا يدخل بلاط الملوك بعد أن يبرأ من المرض وألا يمدحهم أبدا وأن يرفض هدايا البلاط ورواتب أصحابهم وأن يمسـک بحبل الإيمان فقط ولايفكر فى شىء سوى العبادة وتعليم القرآن والفقه والحديث. (الزمخشرى، ١٣٢٥ق: ٥)

بعـد هذا المرض، الزمخشـرى لم يعد يفكر فى المنزلة والمقـام وبدأ صفحة أخرى فى حياتها وهى تسـلق جبال العلم. ولهذا اتجه نحو بغـداد للوصول إلى هدف أكبر وتلمذ عنـد علمائها فترة ولكن سـرعان ما ذهب إلـى مكة للخلاص من المطامـع الدنيوية ولطلـب المغفرة وعندما دخل مكة زار أمير مكة أبى الحسـن على بن حمزة بن وهاس الشـريف الحسنى الذى كان رجلا عالما وشـاعرا وفاضلا. (حموى، ١٩٩٣م: ٨٥) وإنه استقبل الزمخشرى بحفاوة ورحب به واستفاد من علمه كما استفاد الزمخشرى من علمه. (القفطى، ١٩٥٥م: ٢٨٦) بعد مضى سـنتين اشـتاق الزمخشرى لزيارة البلاد ورجع إليها ولكن كان لايطيق البعد من مكة وسـافر مرة أخرى إلى مكة. وفى سـنة ٥٢٦ الهجرية القمرية دخل مكة وبقى هناک ثلاث سنين وفى هذه السنوات شجعه ابن وهاس لكتابة تفسـير الكشاف. إنه سكن قرب البيت الإلهى ولهذا لقب بجارالله وكما يقول الزمخشرى نفسه، إنه بقى فى مكة خمس سنين:

فَجاوَرتُ ربِّى وَهوَخيرُمُجاوَر   لـدى بيتِهِ البيتِ المحرّمِ عاكفا

١. تُجدِى: تنفع – الغَبن: الضعف و النقص – أماثِل: جمع مائل: الذى زال ومال عن استوائه.

أقمتُ بِإذنِ الله خَمساً كَواملاً وَصادَفتُ سَبعاً بالمعرّفِ واقفا

(الزمخشري، ٢٠٠٤ق: ٢١٦)

الزمخشري بعد فترة رجع إلى خوارزم مسقط رأسه وبقى فيها حتى نهاية عمره وتوفى في ليلة عرفة في سنة ٥٣٨ الهجرية القمرية في جرجانية –قرية على شاطئ نهر جيحون– ودفن هناك. (الذهبي، ١٩٩٣م: ١٥٥)

لأبي القاسم الزمخشري تأليفات عدة في مجالات مختلفة مثل النحو واللغة والأدب والتفسير والحديث... وديوانه الذي كان أكثر من ٦٠٠ صفحة وتم طبعه لأول مرة سنة ٢٠٠٤ للميلاد بواسطة عبدالستار ضيف.

يشمل ديوان الزمخشري ٣١٢ قصيدة وخمسة آلاف بيت ويبدأ بمقدمة جميلة في مدح الخالق تعالى ويقول: «أبدأ بحمد الله على هدايته لأقوم السبل وأثنّي بالصلاة على خاتم الأنبياء و الرّسل، فإنّ الذكرَ مضمارٌ لحمد الله فيه قُدمة المُجلِّي، والصلاة على مصطفاه محمد قدوة المصلّي ....» ولأشعاره مضامين مختلفة مثل المدح والرثاء والفخر والحكمة والشكوى و... ونحن نشير إليها إشارة وجيزة.

المدح

لقد شغل المديح معظم ديوان الزمخشري فهناك أكثر من ثلاثة آلاف بيت من المديح (عبد عمرو ،١٩٧٩م: ٩٨) ويمكن تقسيم مدحه الذي يشمل نصف ديوانه إلى أربعة أقسام: ١–النبويات: للزمخشري عدّة قصائد في مدح الرسول(ص) وأطلق عليه "النبويات" وجعلها في المنزلة الأولى بين قصائده، فجاءت في ترتيب ديوانه متصدّرة. ولعل الشاعر إتّجه إلى هذا النوع من المدح في فترة زهده وتنسكه بعد أن انصرف عن الدنيا، وصرف عن مدح رجال الدولة، واتجه إلى الله بكلّ أعماله وأحاسيسه، فكان هذا المدح النبوي تعبيرا صادقا عما أحس به في هذا الطور من حياته. (ضيف، ١٩٩٤م: ١٢٥) ومن ذلك قصيدته الأولى من الديوان ومطلعها:

أدار الألى حلّوكِ أينَ أولئكِ أراكِ مَحلّا لِلظباء الأوارك[1]

(الزمخشري، ٢٠٠٤: ٢٥)

---

١. الأوارك: جمع آركة و هي التي ترعى الأراك.

٢- مدح الأمراء وكبار الدولة: الذى يرجع إلى الطور الأول من حياة شاعرنا. وهذا النوع من مدائحه يدخل كثير منه فى "مدح التكسب" مثل قصائده فى مدح نظام الملک:

فأنتَ وجيهُ الدولةِ الصاحبُ الذى ... لهُ هِمَّـةٌ طالَت علـى المتطاوِلِ
وَ إنَّ لَکَ الإنعامَ و الراحَةَ التى ... إليها بِحارُ الأرضِ مِثلُ الجَداوِلِ[١]

(نفس المصدر: ٩٩)

٣- مدح الأساتذة والأصدقاء: كان الزمخشرى عظيم الإكبار لإساتذته، شديد الوفاء لهم، يفخر بتلمذته لهم ويعدّد مناقبهم. وكان استاذه فريد العصر ابو مضر، أحب اساتذته إليـه، لأنه كان أعظمهم أثرا فى حياته (ضيف، ١٩٩٤م: ١٢٩)، وكان يعشـقه من صميم قلبه؛ ومدائحه هذه مليئة بعاطفة صادقة:

هوَ المرتضى وجهاً وَ خُلقاً وَإنّنى ... لأشتاقُ ذاکَ الوجه بل ذلک الخُلقا
وَ مـا يطّبينى الأيـکُ إلّا لأنّنى ... أساعِدُ فى الشَجوِ الحَمام به الوُرقا
وإن عَصَفَت ريحُ الشَّمالِ ذَكرتُهُ ... وَإسـراعَهُ نحوَ المكارمِ وَ السّبقا
وَ إن مـدَّ جيحونٌ تذكّرتُ فيضَهُ ... بما يعمُرُ الإذهانَ والألسُنَ الذّلقا[٢]

(الزمخشرى، ٢٠٠٤: ١٢٨)

٤- مـدح العرب: حبّ الزمخشـرى للعرب ولغتهم جلىّ وقصيدته المسـماة بالعربية نموذج من هذا الحبّ وهو أشاد فيها بصفات العرب وأخلاقهم ومطلعها:

أيا عَرصاتِ الحىِّ أيـن الأوانِسُ ... رحلنَ وَحلّتـک الظِّباءُ الكوانِسُ[٣]

(نفس المصدر: ٣٦)

وإذا كانت قصائد المدح كثيرة عند الشـاعر فلاننسى امتزاجها بالأغراض الأخرى كالفخر والشكوى والحكمة والهجاء.

الرثاء

يعـدّ الرثاء الغرض الثانى من حيـث الكثرة فى ديوان الزمخشـرى؛ فهناک إحدى

---

١. المتطاوِل: المتكبر، المترفّع.
٢. الأيکُ: الشجر- الذّلق: يقال: لسان ذلق: حديد بليغ.
٣. الكوانِس: الظباء تدخل كناسها أو بيتها.

وعشـــرون قصيدة وتســـع مقطوعات فی الرثا، تعداد أبياتها خمســـة وسبعون وخمسمائة بيت. (عبد عمرو، ۱۹۷۹م: ۱۰۷) ويمكن تقسيم الرثاء إلى نوعين: الأولى: رثاء الأقرباء والأصدقاء التی نحس فيها بالعاطفة الجياشة نحو رثائه لأمه:

يا حادثاتِ الدَّهر أمّی بعدَما أدركتِ أمِّی بالرّدی مَن شِيتِ
روحِی وأرواح العشيرةِ بعدَها جَلَلٌ عَذَرتُک أيهُنَّ غَشـيتِ
لوكانَ يرثی حادثٌ بالنّفسِ أو بالمـالِ أو بكليهمـا لَرُثيتِ[۱]

(الزمخشری، ۲۰۰٤م: ٤۰۷)

كان الشاعر صادقا فی رثاء أمه وأبيه وأصدقائه ويحبهم حبا جما ويمكن فهم احساسه العميق بسبب فقدانهم عبر كلماته وعباراته فی أشعاره.

والثانيـــة: رثاء الأمراء: لانری الصدق ولا أثرا للحزن علی المرثی فی هذا النوع من قصائد الزمخشری:

علی تاجِ النِّساءِ الشَّمسُ تَبكِی تُوافِـقُ صِنوَها شَمسَ المعالِی
لئِن تاجُ النِّساءِ مَضَت وَفاتَت لَقَد أبقَـت لنا تـاجَ الرِّجالِ
وَأربابُ الحِجَی إن يسلَموا لَم أُبالِ بِمَـوتِ رَبّـاتِ الحِجالِ

(نفس المصدر: ۳۳۱)

والزمخشری فی هذه القصيدة الباردة والخالية عن العاطفة يعزی شمس المعالی بسبب مـوت زوجته وليس فی هذه القصيدة البكاء والهموم بل موت النســاء فيها يعتبر قضية ساذجة وعادية!

الشوقيات

قصائد يعبر فيها عن حنينه إلی مكّة وشـوقه إلی شـريفها ابن وهاس وحنينه إلی وطنه وقومه وأصدقائه. (ضيف، ۱۹۹٤م: ۱٤۹) من حنينه إلی مكّة:

وَلِی نَفَسٌ شِـبهُ اللّهيبِ تصَعَّدَت بِـه زفرةٌ كالنّـارِ ذاكيـةَ الجمرِ
يذيـبُ مضامينَ الشـؤونِ بِحَرِّهِ فتجری شآبيبُ الحميمِ علی نحرِی

۱. أمّی: أمی الأولی بمعنی: أقصدی – شيت: شئت و خففت الهمزة للقافية – جَلَل: (ضد) عظيم أو هين يسير، والمعنی الثانی هو المقصود هنا.

بـكاءً على أيـامِ مكّـةَ إنَّ بِي　　إليها حنينَ النّابِ فافقدةَ البَكرِ[١]

(الزمخشری، ۲۰۰٤م: ٥٠)

جـارالله الزمخشـری فريد فی هذه القصائـد ويعلن حبه دون أی خـوف ويلتذ من مجالسته ويظهر عواطفه وأحاسيسه القلبية فی وصف الأرض والمحبوب بكل صدق.

الفخر

الفخر من أهم الأغراض الشعرية لدی الشعراء ونجد الفخر فی ديوان جل الشعراء، لأنّه فی الحقيقة مدح النفس وفی ديوان شاعرنا الكثير من القصائد فی الفخر منها أطول قصيدتـه فی ۱۳۹ بيتـا وجمع فيها ما تفرق فی غيرها من فضائلـه ومفاخره، افتخر فيها بكرم نسبه وسلامة عقيدته وصحة مذهبه وكرمه وتقاه وعفته ونبوغه فی العلوم المختلفة مثل النحو والبلاغة والحديث والتفسير والعروض والكلام و النظم و... مطلعها:

تَـرانِی فِی علـمِ المُنـزَّلِ عالِمـاً　　وَما أنا فِی علمِ الأحاديثِ راسِفا[٢]

(نفس المصدر: ۲۱۲)

الحكمة: إنّ الزمخشـری أصبح رجلا حكيما بسـبب كثرة أسـفاره وتجاربه المختلفة وزهده وحب التفكر وكسب العلم:

هـواکَ أعمی فلا تَجعَلـهُ مُتَّبَعاً　　لا يعتَسِف بکَ عن بيضاءَ مَسلوكَه
أتـرُكهُ وَامشِ علی آثارِ عقلکَ فِی　　مَحَجَّـةِ مِثلُهـا ليسَـت بِمَتروكَه
فالعقلُ هـادٍ بصيرٌ لا يزيغُ إلی　　بَصيرةٍ عن سَدادِ الرَّأی مأفوكَه

(نفس المصدر: ٥۹۹)

ويتجلـی ذلک الاهتمام بالحكمة فی بداية قصائد الرثـاء والتعزية فی قالب حكمی يتضمن حديثا عن الموت والحياة والعمل الصالح والآخرة وغير ذلک.

والزهد والوصف والغزل والشـكوی والهجاء و... من أغراضه الشـعرية الأخری لدی الزمخشری التی لن تعالج بها هذه الدراسة.

١. الشـؤون: جمع "شأن" العرق الذی تجری منه الدموع. - الشآبيب: جمع "شؤبوب" الدفعة من المطر. -الحميم: الماء الحار. - الناب: الناقة المسنة. - البَكر: الفتیّ من الإبل.
٢. الراسف: الذی يمشی مشیَ المقيّد.

بنية القصيدة

القصيدة هى القالب الوحيد فى العصر الجاهلى لدى العرب وهذا القالب بالرغم من التغييرات التى طرأت عليه حفظ على بنيتها إلى حد. (دودبوتا، ١٣٨٢ش: ٥٣)

بنية القصيدة فى الأدب العربى منذ الجاهلية لها قالب محدد وكان الشعراء ينظمون قصائدهم حسب هذا القالب ثم جعل النقاد هذا القالب كأساس عملهم ورأى النقاد بأن القصيدة العربية تتشكل من عدة أقسام وكل قسم مقدمة للقسم التالى. المرحلة الأولى مقدمة فى ذكر المحبوب والوطن والبكاء على الاطلال و... المرحلة الثانية هى النسيب والشاعر يشكو من حبه للمحبوب وفراقه والمرحلة الثالثة تشمل الرحلة والسفر والسرى ووصف الناقة وحر الشمس عند الظهر ... وأخيرا الشاعر يدخل الغرض الرئيس من القصيدة أى المدح أو الرثاء أو الأغراض الأخرى. (ابن قتيبة، ١٩٦٦م: ٧٤و٧٥)

للقصيدة مصطلحاتها الخاصة والبيت الأول يسمى المطلع وبضع أبيات فى بداية القصيدة تسمى التشبيب أو النسيب أو الغزل وهى كمقدمة للقصيدة. والتخلص هو حلقة الاتصال بين الغزل والغرض الرئيس والأبيات فى نهاية القصيدة أيضا تختص بالدعاء. بسبب طول القصيدة ووحدة القوافى يضطر الشاعر أحيانا إلى تجديد المطلع أى تصبح قافية المصرع الأول من بيت فى وسط القصيدة نفس القافية فى المصاريع الثانية. ثم يستطيع الشاعر استخدام القوافى المتكررة مع القسم السابق فى شعره. (ماحوزى، ١٣٧٢ش: ٢٨٩-٢٩١)

وفى هذه المقالة نحاول دراسة أصول القصيدة العربية الجاهلية أى المقدمة، والمطلع، والتخلص، والمقطع، ووحدة الموضوع فى شعر الزمخشرى.

المقدمة

الشعراء الجاهليون لم يكتفوا بمقدمة واحدة بل إنهم كانوا يبدأون قصائدهم مع المقدمة الطللية أو الغزلية أو وصف الرحل والشجاعة والفروسية و.... (عطوان ١٩٦٦: ٢٥٦) وهذا الأسلوب كان رائجا فى العصر الجاهلى والإسلامى والاموى بسبب ظروفهم المعيشية ومعظم الشعراء كانوا يلزمون أنفسهم باتباع هذا الأسلوب وقليلا ما

نرى التخطى من هذا الأسلوب مما نرى عند الأخطل الذى يبدأ القصيدة بوصف الخمر. (الأخطل، لاتا: ٧٦)

بعد نشأة حكومة العباسيين وظهور الخلافات الثقافية والاجتماعية والسياسية العميقة والتنوع فى أساليب الحياة، انقسم الشعراء إلى قسمين؛ قسم منهم كانوا يتبعون القديم ويدافعون عن التراث العربى القديم وقسم آخر كانوا يريدون الإطلاق من التقاليد وثاروا عليها ودعوا الشعراء الآخرين للثورة عليهم والشاعر أبونواس زعيم هؤلاء الشعراء وهو يبدأ قصيدته بوصف الخمر ويدعو الشعراء مجانبة البكاء على الأطلال فى مقدمة القصيدة. (عطوان ١٩٦٦م: ١٠٥)

اتركِ الأطْلالَ لا تَعْبأ بها، إنّها مِنْ كلّ بؤسٍ دانِيَهْ

(أبو نواس، لاتا: ١١٩)

هل يبدأ الزمخشرى قصيدته بالبكاء على الأطلال والنسيب والغزل أو يخطو خطوات أبى نؤاس فى الإبداع ويثور على القديم؟

كاتبو المقالة بعد دراسة وافية لشعر الشاعر استنتجوا بأن يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام، قصائد قدم لها بمقدمات الطللية (البكاء على الأطلال والدمن و...) وقصائد بدأها بمقدمات أخرى مثل المقدمة الغزلية والمقدمة الحكمية و... وقصائد ومقطوعات نظمها دون المقدمة.

فى المقدمة الطللية بدأ الشاعر قصيدته بذكر الأطلال وتعيين مكانه فذكر ما بقى من آثار المنازل ورسومه مع ذكر ما فعلته الرياح والأمطار فيها وذرف الدموع عليها لذكرى الأحباب وحيدا أو مع صاحبة و... هل التزم الزمخشرى به؟

لقد بدأ الزمخشرى الكثير من مدائحه للرسول الأكرم(ص) وصديقه ابن وهاس بالمقدمة الطللية وهو فى إنشاده حذا حذو الشعراء المشهورين مثل امرئ القيس والأعشى مثل ما جاء فى صفحات ٢٥ و٢٩ و٣٥ و٤٢ و٤٩ و٦٦ و٧٠ و٧٨ و٨١ و٩٣ و١٠٠ و٢٣٤ و٢٤٦ و٣٠٥ و٣٣٤ و٣٥٠ و... ونكتفى هنا بالإشارة إلى مقدمة قصيدته فى مدح صدرالدين محمد حفيد نظام الملك:

تبدأ القصيدة مع ذكر صاحبة الشاعر وديارها ورسومها وذكر حبّه وذرف دموعه

لأجله و ذكر أيام عهده بسلمى ووصفها و...:

سلا دارةَ الخَلصاء كيفَ هِضابُها وَما صَنَعَت أجزاعُها وَ شِعابُها
وَهل بديارِ العامريةِ عامِرٌ سوى رُفقةٍ تبكى وَ تَرغو ركابُها
وقفنا بها ركبَ الغَرام فلم تُجِب فَلَجَّت دموعٌ ما يفيقُ انسِكابُها
وَما بَقِيت أطلالُها وَرُسومُها صوامِتَ إلّا يومَ صاحَ غرابُها
ملاعِبُ من أترابِ سلمى أسوفُها فَينفَحُ كالمسكِ السحيقِ تُرابُها
وَعَهدى بِسلمى وَهى ساكنة الحِمى تَحَصَّنُ بالقُّب العِتاقِ قِبابُها[١]

(ديوان الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٧٠)

والزمخشرى فى مقدماته هذه كان مقلدا فلذا ليست عبراته متساقطة وعاطفته صادقة لذكرى أحبّائه سلمى وسليمى وخلصاء اللاتى من العشيقات الحقيقية لامرئ القيس وزهير والأعشى؛ هنّ عند شاعرنا لسن إلا تمثيلا؛ والأطلال التى يبكى عليها امرؤالقيس ويتذكر ذكرياتها فى كل زاوية منها فى ديوان شاعرنا خيال يذهب بنا إلى الماضى البعيد ويصور صوت المراكب ودلال النساء بشكل بارع حيث نظنّ بأننا هناك.

الغزل من أجمل الأغراض الشعرية فى وصف المحبوب، بداية لمعظم قصائد ديوان الزمخشرى وبما أن ذيوع صيت الزمخشرى رهين بزهده وكتابه الكشاف، نظن بأن أشعاره تدور حول الزهد والتصوف ولكن بعد دراسة ديوان هذا الشاعر العالم فهمنا بأن الصحيح هو العكس والشاعر فى معظم قصائده يبدأ القصيدة مع الأبيات الغزلية مثلما كان عند معظم الشعراء.

ويمكن تقسيم مقدمات الزمخشرى الغزلية إلى ثلاثة أقسام:

الغزل الصوفى: البعد من الهوى ورجاء وصال الحق ومصاحبة المحبوب من ميزات الزمخشرى الذاتية وأشعاره فى هذا الغرض، تعبير صادق عن شعوره مثل ما فى مقدمته الغزلية فى مدح شمس الدين الوزير وفيها يشبه الشاعر قلبه بقلب الأسد الذى لايهتز

١. الدارة: أرض واسعة بين الجبال. –الخلصاء: ماء لعبادة بنجد أو بالحجازأو بلد بالدهناء. –أجزاع: جمع جزع: من الوادى حيث تقطعه.- لجّت: تمادت فى العناد و لازمت الانسكاب.- صاح غرابها: حل بينها على زعمهم بأن نعيب الغراب إنذار بالبين- أسوفها: أشتمها.

بالظبـاء فى الأجمة وتقوى الله حفظـه من الهوى لأنه فضّل الحياة الصعبة فى ظل العبادة وطاعة الله على اللهو والراحة الدنيوية:

أتَبَـزُّ عَن عِطفِـى رِداءَ الدِّين　　أجيـادُ غِـزلانٍ وأعـينُ عِينِ
أيروعُنِى ظَبِى الكناسِ وَإنَّ لِى　　قلبـاً يضاهِى قَلبَ ليثِ عَرينِ
أنـا لاتُبَـدَّلُ بِالهُوَينا شِـدَّتِى　　وَخُشـونَنِى ليسَـتْ تُباعُ بِلينِ
عفتُ الهَوى وَعَفَفتُ عنه واقِياً　　عِرضِى بِدِرعٍ مِن تُقاىَ رَصينِ[١]

(نفس المصدر: ٣٧٢)

لقد تنسـک، وسلک سبيا الرشـاد، وارتدى لباس التقوى، وعار على مثله أن يلم بالغىِّ، وأولى بالجميلات أن يصرفن عنه سهام أعينهن؛لأنها تفتک بتقواه، ومأأشد ذلک على نفسه إن وقع، إنها الحسرة التى تنهک النفس غاية النهک. (ضيف، ١٩٩٤م: ١٨٥):

فَلَهفِى على تَقوى قَصَرتُ ستورَها　　علَىَّ فَأهـوَتْ مُقلَتاهـا لِهَتكِها
وَعارٌ على نفسِى اطِّراحُ رَشادِها　　وَإلمامُهـا بالغَىِّ من بعدِ نُسـكِها
وما ينهکُ النّفس العزيزةَ ناهکٌ　　كَموقفِ عارٍ تلـک غايةُ نَهکِها

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٧٨)

الغزل العذرى: نجح الزمخشـرى فى نظم هذا النوع من الشـعر نجاحا تاما حيث إن لم نعرف حياته نظن بأنه متيم جن به الحب. وفى القصيدة التالية يذكر سعدى ومصاحبتها فى الخيـام ويعتقد بأن الحياة هى مصاحبة المحبـوب والموت هو فراق المحبوب ويدعو له من صميم قلبه مع أنه يدرى بأن المحبوب لايجيب عنه ويرجو من الله أن يجعل وطنها مخصبا:

أيا حَبّذا سُـعدى وَحَبَّ مُقامُها　　وَ لا حَبّـذا أن تَسـتَقِلَّ خِيامُها
حياتِى وَمَوتِى قُربُ سُعدى وَبُعدُها　　وَعِزِّى وَذُلّى وصلُها وانصِرامُها
سلامٌ عليها أينَ أمسَتْ وَأصبَحَتْ　　وَإن كانَ لايُقـرا علىَّ سـلامُها
رعى اللهُ سرحاً قد رعى فيه سرحُها　　وَروَّضَ أرضاً سامَ فيها سوامُها[٢]

(نفس المصدر: ٨١)

---

١. تبزّ الشـيئ: تأخذه قهرا. العين: بقر الوحش ومن النسـاء من عظم سواد أعينهن فى سعة. –كناس الظبى: مسستره فى الشَّجَر.
٢. السرح: شجر عظامو كلُّ شجر لا شوک فيه. السوام: الإبل الراعية.

وفى قصيدة أخرى يقوم بوصف المحبوب ويشبهه بولد الظبي ناعمتى رجل ويد كغصون البان المياسة ووجنتيه المضيئَة التى تحترق قلبه وتنهمر دموعه:

رَشــأٌ كَخوطِ البانــةِ الميّاسِ   ما يرتَضِى غيرَ الحَشا بِكَناسِ
فِى وَجنَتيهِ ضَــوءُ مِقباسٍ وَفِى   صَــدرِ المُتيمِ حُرقــةُ المِقباسِ
يبقِى الذى يرمِــى إليهِ بِنظرةٍ   مثلَ الذِى يغدو صريعَ الكاس[١]

(نفس المصدر: ٤٤١)

وما كان لنا أن ننخدع بهذه الآهات ولاتلك الزفرات ولاهاته العبرات؛ فما هى إلا نزعة التقليد للشعراء الجاهليين.

الغزل الحســى: الغزل الحسى أو الغزل الحضرى شعر فى وصف الجمال الجسمى أو تجسيم آمال الشاعر المشروعة أو غير المشروعة.

والزمخشــرى يقوم بوصف جمال عشيقاته ببراعة خاصة وأنّه فى إتجاهه هذا ووصفه إياها مقلد وفى اختيار اســم هؤلاء العشيقات حذا حذو القدامى من أمثال عمربن ابى ربيعة و بشاربن برد.

فى المقدمة التالية قام شــاعرنا بتصوير جمال عشيقته الخلاب وطيب العناق وتلاقى الشفاه و ارتشاف الرضاب:

ألاقُل لِسُعدى مالنا فيكِ من وَطَر   وَما تَطَّبينا النُّجلُ مِن أعينِ البَقَر
فإنَّ العيــونَ الضَّيقاتِ وَ أهلَها   بِهم علِقَــتْ مِنّا الضَّمائِرُ وَالفِكَر
تقاصــرَ ســاقاه وَلكــنَّ متنه   طويلٌ فما فِى القدِّ طولٌ وَلا قِصَر
وَقُلــتُ لَهُ جِئــنِى بِــوَردٍ وَإنّمَا   أَردتُ بِهِ وَرْدَ الخدودِ وَما شَعَر
أيا حبّــذا تقبيلُ فيهِ وَرَشــفُهُ   وَبَــردُ ثناياهُ إذا بَرَدَ السَّــحَر[٢]

(نفس المصدر: ١١٨)

وفى الأبيات التالية يشبه عشيقته رشأ (ولد الظبى) جميلا ويتذكر تقبيل شفتى المحبوب

---

١. رَشأ: ولد الظبية . — الخوط: االغصن الناعم. — الكناس: بيت الظبى. — المقباس: شعلة النار تؤخذ من معظم النار.
٢. تَطَّبينا: تشوقنا و تستهوينا. – الوطر: الحاجة. — النجل: الولد.

العاطر مع وجهه الذی يشبه القمر:

مَن مُنصِفِی مِن شادنٍ تَیاهِ   شَغَفِی به لجمالِه مُتناهِی
یا حَبّذا رَیّا مُقَبَّلَة التی   أشتَمُّها عند التقاء شِفاهِ
رَشأٌ أخالُ البدرَ فارَقَ بُرجَهُ   فَهوی إلَیَّ متی أراه تُجاهِی[1]

(نفس المصدر: ٣٨٠)

والزمخشری یخطو خطواته فی وصف المحبوب حیث لایمکن أن نصدق التقلید فیه:

یا حَبَّذا لیلةً خَلَوتُ بِها   تَلثمُنِي تارةً وَألثمُها
مازلتُ سَکرانَ لاإفاقةَ لِی   مُنذُ سَقانِی عُقارَهُ فَمُها[2]

(نفس المصدر: ٥٢٥)

عندما نتأمل فی غزل الزمخشری یخطر علی بالنا هذا السؤال: هل هناک مرحلة مجهولة فی حیاة الزمخشری عندما کان شابا وکان هناک حبا حقیقیا بات مغفولا لنا؟

ومن مقدمات دیوان الزمخشری الأخری، المقدمة الحکمیة التی یبدأ الشاعر قصیدته معها. وبما أن الزمخشری کان من المعمرین وسافر إلی أنحاء البلاد وبسبب زهده وحب التفکر والتعلم، جعله رجلا حکیما محنکا. هذا النوع من المقدمة جاء غالبا فی بدء قصائد الرثاء والتعزیة، یقدم فیها تجاربه عن الحیاة والموت؛ نری منها فی صفحات دیوانه التالیة ١٣٤ و٢٧٣ و ٢٨٠ و... مثل مقدمة رثائه فی موت فرید العصر وهو یطلب فیها ترک الدنیا لأنها فانیة والعمل للآخرة لأنها باقیة:

أیا طالبَ الدّنیا وَیا تارکَ الأُخری   سَتَعلَمُ بعد الموتِ أیهما أحری
أَلم یقرعوا بالحَقِّ سمعک؟قُل:بَلی   وَذُکِّرتَ بالآیاتِ لو تنفَعُ الذِّکری
وَلابُدَّ لِلإنسانِ مِن سَکرةِ الرّدی   وَمِن ساعَةٍ لاصَحوَ فیها وَلاسُکرا
فَذو اللّبِّ مَن لم یطعَم النَّوم جَفنُهُ   وَلَم یغتَمِض خَوفَ التَّلَقِّی بِلابُشری
وَأیقَنَ أنَّ المَوتَ فی کُلِّ ساعةٍ   طلائِعُهُ تسری فقدأخَذَ الحِذرا

(نفس المصدر: ١٣٤)

---

١. الشادِن: ولد الظبی.
٢. العقار: الخمر.

الشاعر يجعل مقدماته الحكمية في صدر مراثيه ليدعو أقرباء الموتى إلى الهدوء ويرى الموت أمرا حتميا والحياة أمرا مؤقتا وقصيرا لايجدر تعلق الإنسان بها.

المقدمة الخمرية إن كانت مقدمة لمعظم قصائد أبي نواس بسيطة جدا في ديوان شاعرنا الزمخشري كمقدمة قصيدته التي يمدح بها ابن إسحاق:

كَرِّر على كُؤوسِ الرّاحِ يا ساقِي   حتى ترى المَيلَ في عِطفي وَفي ساقِي
قُم فارقِني إنَّ صِلَّ الهَمِّ يلسَعُنِي   وَالرُّقيةُ الرّاحُ وَالرّاقِي هوَ السّاقِي
قالوا المُدامَةُ تَرياقٌ لِشارِبِها   فهاتِ يا أملَحَ السّاقينَ تِرياقِي

(نفس المصدر: ٢٣٩)

جارالله الزمخشري يبدأ قصيدته بالبراعة في وصف الخمر ولكن يرفض شرب الخمر. فإذا يفتخر أبو نواس بالسكر ولكن الزمخشري افتخاره بعدم شربه الخمر ويبدأ قصيدته بهذه ليقول لمنافسيه لايشقون غباره في مجال الأدب.

-الشاعر في الكثير من القطع والقصائد لايتبع بنية القصيدة الجاهلية فيترك شعره دون المقدمة ويجعل الغرض الرئيس في بداية كلامه؛ كما عدم استخدام المقدمة واللجوء إلى الغرض الرئيس مشهود في قصيدته في مديحه لعبدالله:

مَحَلُّكَ –عبدالله– ليسَ يُنالُ   أبى ذاكَ عِزٌّ شامِخٌ وَجَلالُ

(نفس المصدر: ١١٧)

أو في مدح فخر الفريقين قاضي خوارزم:

أفخرَ الفَريقَينِ الَّذي أمرُهُ الأمرُ   هَنيئا لَكَ النَّيروزُ وَالعيدُ الفِطرُ

(نفس المصدر: ١٥٦)

وقصيدته في رثاء عبيدالله:

أتَخضَرُّ أشجارُ الرَّبيعِ وتُورِقُ   وَ رُزءُ عُبَيدِ اللهِ نارٌ تُحَرِّقُ

(نفس المصدر: ١٧٦)

وفي رثاء موت محمد بن ارسلان:

محمدُ بنُ أرسلان الذي رُثيت   مَعالِمُ العِلمِ وَالإسلامِ حينَ رُثِي

(نفس المصدر: ٢٣٦)

الزمخشرى هو الشـاعر العالم الذى يسلك أحسن طريق فى مقدمة قصائده ويحاول دوما التوسـط بـين القديم والجديد ويقف بين تيارين أو دافعـين يتنازعانه، الأول حبه فى أن يكون شـعره على طريقة سـابقته، فجاء بالمقدمة الطللية وغيرها، دون أن يكون له ارتباط بالديار وسـاكنيها والثانى حبه للتحرر والانطلاق على سجيته ويبدأ قصيدته بالغرض المباشرة.

مطلع القصيدة

البيت الأول من القصيدة يسمى المطلع ويشترط فى المطلع أن يكون مصرعا (همايى، ١٣٨٩ش: ٧٣) ومن شـروط حسـن المطلع أن يكون التناسـب بـين المصرعين حيث لايكـون المصرع الأول مختلفا عـن المصرع الثانى. (ابن حجـة الحموى، ١٣٠٤ق: ٣) وكان الشـعراء المجيدون يعنون بجودة مطالعهم، ومازال الشـعراء على تلاحق العصور يتأنقـون فى اختيـار المطالع، لأنها أول ما يقرع الأسماع فينبـئ عن منزلة القائل وقيمة الشعر. (الحوفى، ١٩٧٢م:٢٩٦)

وبعـد أن عرفنا المقصـود بمطلع القصيدة أو ما سماه النقاد بحسـن الإبتداء أو براعة الاستهلال علينا أن نعرف مطالع شاعرنا الزمخشرى.

لقد كان الزمخشـرى حريصا على مطالع قصائده، وهو لايألو عن جهد فى تحسـينها دوما لكى طيبة الوقع فى السمع، بعيدة عن التجافى والتنافر فى قسميها، مشعرة بالغرض من القصيدة. وليس هناك مجال لنتناول إلى كلها فنكتفى بذكر بعض نماذج منها:

مطلع احدى قصائده فى الحنين إلى مكة ووصف مدى شوق الشاعر إلى الكعبة من أحسن النماذج:

فؤادٌ مِن الشوقِ المُبَرَّحِ رَيّانُ　　إلى حَـرَمِ اللهِ المُعَظَّمِ ظَمآنُ

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٤٦)

وفى بداية قصيدته يصف انتصار خوارزمشاه ويشيد بالإسلام والمسلمين يقول:

الآن لِلإسـلام مُدَّ رِواقُ　　والآن عادَ لِشمسه إشراقُ

(نفس المصدر: ٣٩٠)

أو فى رثاء سراج الدولة ينظم:

ذوالتّاجِ يجمعُ عُـدَّةً وَعَديدا   والموت يَبطِشُ بالألوف وَحيدا

(نفس المصدر: ٤٠٠)

التخلص

تخلص القصيدة بمعنى الانتقال من التشبيب أو الغزل إلى المدح أو الغرض الآخر وحسن التخلص الذى نسميه المخلص أو حسن الخروج هو أن ينتقل الشاعر ببراعة من الغزل والتشبيب إلى المدح أوالغرض الأخر. (همايى، ١٣٨٩ش: ٧٦) وحسن التخلص أن يستطرد الشاعر من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا دقيق المعنى بحيث لايشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع فى الثانى لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنهما أفرغا فى قالب واحد ولايشترط أن يتعين المتخلص منه بل يجرى ذلك فى أى معنى كان، فان الشاعر قد يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف أو معنى من المعانى يؤدى إلى مدح أو هجو أو وصف فى حرب أوغير ذلک. (الحموى، ١٣٠٤ق: ١٨٥)

العلامة الزمخشرى ينتقل من غرض إلى غرض آخر ببراعة ويجعل الاتصال بينها قويا حيث لايدرک القارئ هذا الانتقال ومن نماذج الكثيرة نكتفى بذكر بعضها.

حسن تخلص الشاعر من انتقال المعنى من الحزن إلى المدح فى قصيدة ٣٧ من الديوان:

وَلَهفِى على عصرٍ تَقَضّى مُناسِبٍ   سجايا فريدِ العصرِ أووَجهَه الطَّلقا

(نفس المصدر: ١٢٩)

والزمخشرى فى قصيدة ٤٠ من ديوانه بعد الوعظ والحكمة ينتقل إلى الغرض الرئيس للقصيدة أى الرثاء:

وَكَم رَبِّ قصرٍ باتَ يُؤنِسُ أهلَهُ   وَفى غده قدأوحَشَ الأهلَ وَالقَصرا

وَمازالَ موتُ المرءِ يُخرِبُ دارَهُ   وَموتُ فريدِ العصرِقدخَرَّبَ العَصرا

(نفس المصدر: ١٣٤)

أو حسن التخلص لدى الشاعر فى انتقال المعنى من النسيب الى المدح: (عبد عمرو، ١٩٧٩م: ١٥٤)

الغُصنُ مِن حُسّادِ تَميلِه وَالوردُ مِن أعداءِ توريدِه
ليسَ له فى الحُسنِ مثلٌ وَل مثلَ عُبيدِ اللهِ فِى جَودِه

(نفس المصدر: ٤٨٧)

فحينما الشاعر يذكر محاسن حبيبته جاء بالبيت الثانى، شطره الأول فى النسيب وشطره الثانى فى المديح، وانتقل إلى غرضه بكل سهولة ويسر.

جارالله الزمخشرى يستخدم طريقين فى انتقال المعنى: الأول انتقال المعنى فى بيت واحد من مصرع إلى مصرع آخر والثانى من البيتين أى من بيت إلى بيت آخر وذكر آنفا هذين النوعين من الانتقال.

المقطع

البيت الأخير من القصيدة يسمى المقطع ويقول أبوهلال العسكرى فى هذا المجال: يجدر أن يكون البيت الأخير من القصيدة أحسن بيت فيها. (العسكرى، ١٩٥٢: ٤٦٣) وهو آخر مايسمع أو يقرأ منها، فهو أحرى بأن يستقر بالنفس ويعلق بالسمع، ومن هنا كانت عناية الشعراء به وافتنانهم فيه. (الحوفى، ١٩٧٢م: ٢٩٩)

والزمخشرى كما يهتم بمطلع القصيدة وتحسينه يهتم بمقطع القصيدة وتحسينه اهتماما تاما مثل مقطع قصيدته فى مدح الرسول(ص):

وَمَن فِى كتابِ اللهِ أكملَ مدحُهَ فَكُلُّ مَديحٍ ما خلاذاکَ ناقِصُ

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٣٤)

ختم الشاعر قصيدته بهذا المعنى الرائع وهو أشار إلى قول الله تعالى: ﴿وإنّک لعلى خلق عظيم﴾ (القلم: ٤)

أو يقول فى مقطع قصيدة أخرى فى مدح ابن وهاس:

وَمَن لَفَّ مَجدَى نَفسِهِ و نصابه وَذاکَ ابنُ وَهّاسٍ فقدبَلَغَ المدَى

(نفس المصدر: ٤٥)

وفى نهاية قصيدة فى وصف حنينه إلى مكة يقول:

وَقلتُ لِقلبى قد ملَكتُک مَرَّةً فما أنــتَ إلّا طائرٌ طارَ عَن

(نفس المصدر: ٥١)

ومن ذلک ما ختم به قصيدته فى رثاء شيخه أبى مضر:

فذاک فريدُ العصرِ حَقّاً فلن ترَى عيونُهــم مِن بَعــدِهِ مثلَهُ حُرّا

(نفس المصدر: ١٣٧)

من ميزات مقاطع قصائد الزمخشــرى الفريدة يمكن الإشــارة إلى أسلوبه الخاص فى المديح وهو الإشادة بالقصيدة المنشودة وتقديمها إلى الممدوح؛كأن يقول فى مقطع قصيدة ٢٦ من الديوان:

وَخُذكِلمةً حُذّاءَ شاعرةً إذا رآها رِجالُ النَّقدِلم يجِدوا نَقدا

(نفس المصدر: ١٠٣)

وكما ينظم فى ختام مدحه لعبيدالله:

فَدونَکَ طَوقاً فاخراً قد نَظَمتُهُ بِجَزلٍ مِــن المعنى وَلَفظٍ مُنَقَّحِ

(نفس المصدر: ١١٦)

هو فى ختام إحدى قصائده يعتقد بأن شعره أحسن من معلقة امرئ القيس:

مُوَلَّدَةٌ بَذّ القديماتِ شَــأوُها بهاأنَفٌ مِن أن تُقاسَ إلى "قِفا"

(نفس المصدر: ٢٢٠)

وهو فى مقطع مدحه لشرف الملک يشير بأن شعره فريد من نوعه:

وَشعرُ مثلِى غالٍ لجودتهِ وَ جَيد الشِّعرِ ما لَه ثَمَنُ

(نفس المصدر: ٥١٧)

فمن كل ماسبق نرى أنّ الزمخشرى قد أجاد فى اختيار مقاطع قصائده، وهذه الأمثلة نموذج منه.

وحدة الموضوع

أكمل تعريف لوحدة الموضوع هو ما قال ابن رشــيق: فإن القصيدة مثلها مثل خلق

الإنســـان فی اتصـــال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحـــد عن الآخر، أو باينه فی صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله، ووجدت حذاق الشـــعراء، وأرباب الصناعة من المحدثين، محترسين من مثل هذه الحال، احتراساً يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتى القصيدة فی تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبـــة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جـــزء. (بدوی، ۱۹۵۲: ۳۲۶) والقصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شیء إلى شیء لم يكن لذلک عنده موضع. (الجاحظ، لاتا: ۲۰۶)

وبالنســـبة لشـــعر الزمخشـــری الذی وليد عصر ازدهار الأدب العـــربی نرى ميزتين مختلفتين:

– قصائد الزمخشری الطويلة معظمها فی المدح والفخر لها عدة الموضوعات المتعددة؛ وهو فی نظم هذه القصائد يحذو حذو القدامى ويبدأ شـــعره بذكر الأطلال والدمن وبكاء على رســـوم منازل الأحبّـــة وتذكر صبواته مع حبيبته النازحة ثم يصف وصف الســـفر وفراق المعشـــوق وينتقل إلى الغرض الرئيس ببراعة تامة ويختم القصيدة بحســـن ختام جميل يعتبر من ميزاته الشـــعرية. فيمكن لنا أن نرى نماذج من هذا الشـــعر فی الصفحات التالية من الديوان: ۲۵ و۳۹ و۷۰ و۷۸ و۱۱۱ و۱۲۸ و۱۴۰ و۲۴۶. والقصيدة المذكورة فی صفحة ۲۴۶ من أجمل أشعار الزمخشری التی نظمه وفق الأساليب القديمة دون وحدة الموضوع؛ يبدأ الشاعر القصيدة بذكر أحبائه النازلين النعفين:

أهلـــاً بِنازلَةِ النَعفَـــينِ فالوادی   وَمَرحَباً بالأنيسِ الحاضِرِ البادِی
هُم تارةً أهلُ حيطان مُشَـــيَّدةٍ   وتـــارةً أهـــلُ أطنـــابٍ وَأوتادِ

(نفس المصدر: ۲۴۶)

وينظم أيامه السعيدة مع أحبابه:

يا حبّذا دارُ أحبابی وساكنُها   وَساحةُ الدّارِ والسُّمارُ والنّادِی
وحبّـــذا زمنٌ ســـاعاته فُرصٌ   وَ كُلُّ أيّامـــه أيّـــامُ أعيـــادِ

(نفس المصدر: ۲۴۶)

ويمضی الأبيات باكية علی أثرهم:

ففی إقامتِكم روحٌ لِأفئِدةٍ   وَفِی رحيلِكم صدعُ لِأكبادِ

(نفس المصدر: ٢٤٦)

ثم يبين هيامه لحبيبته سعدی شاكيا لممانعتها إيّاه:

ما ضرَّ سُعدی وَروحُ الصَّبِّ فی يدها   لَو أسعَدَتهُ بِوصل بعد إسعادِ

ما ضرّها لو سَقَته مِن مراشفها   حتّی تبل غليلَ الهائمِ الصّادِی

(نفس المصدر: ٢٤٦)

ثم تمضی القصيدة بعد ذلک فی المدح وهو غرضها الأصلی بعد هذه المقدمة، وقد أجاد الشاعر الربط وأحسن الانتقال من النسيب إلی المديح:

هيهاتِ إنَّ أسيرَ الحبِّ ليسَ له   فادٍ وما القتيل الحبِّ من وادِی

بل الوزيرُ المُفدَّی رَقَّ لِی فَفدَی   وذاک صُنعٌ غريبٌ غيرُ مُعتادِ

(نفس المصدر: ٢٤٦)

فالقصيدة عند شاعرنا وإن اختلفت أجزاؤها وموضوعاتها تكون وحدة مترابطة منسجمة متصلة كما صوّره ابن الرشيق.

- القصائد التی نظمت فی موضوع واحد يشمل بعض القصائد والقطع القصيرة ومعظمها المراثی والشوقيات (القصائد التی نظمت فی الحنين إلی مكة) وقصائده التی لا تبدأ بمقدمات. ونحن بعد الدراسة وجدنا أنّ هذا النوع أكثر عدة من النوع الاول؛ كما نری هذا الجانب فی الصفحات التالية: ٥٢ و٥٩ و١٠٨ و١١٧ و١٢٥ و١٣٣ و١٥٠ و١٥٧ و١٦٠ و١٦٨ و١٨١ و١٨٢ و١٩٠ و٢٢٩ و٢٥٩ و٣٢٣ و٣٩٠ و٤١٢ و٤٨٢ و٥٥٣ و...؛ فمنه قصيدته فی مدح خوارزمشاه فی ٤١ بيتا ومطلعها:

الآنَ لِلإسلام مُدَّ رِواقُ   وَالآن عادَ لِشمسه إشراقُ

(الزمخشری، ٢٠٠٤م: ٣٩٠)

الشاعر من بداية القصيدة إلی نهايتها يتكلم عن انتصار محمد خوارزمشاه ابن انوشتكين ومدح الإسلام والمسلمين ولوم الكفار وهجوهم.

ولكن علينا أن لا نطلب من قصائد الزمخشری وحدةً مثل الوحدة التی نلاحظها فی

الشعر العربى الحديث كما هو عند البياتى أو السياب.

النتيجة

بعد الانتهاء من هذه الدراسة لبنية القصيدة فى شعر جارالله الزمخشرى، توصل البحث إلى جملة من النتائج الأساسية نوجزها فيما يأتى:

- الزمخشرى حافظ على نظام القصيدة العربية الجاهلية فى معظم قصائده؛ وهو يبدأ القصيدة بمقدمات طللية وغزلية وحكمية وخمرية.
- لقد بدأ الزمخشرى الكثير من مدائحه للرسول الأكرم(ص) وصديقه ابن وهاس بالمقدمة الطللية وهو فى إنشاده حذا حذو الشعراء الجاهليين.
- نرى مقدمات الشاعر الغزلية فى ثلاثة انواع: الغزل الصوفى والغزل العذرى والغزل الحسى؛ لقد كانت أشعاره فى النوع الأول تعبيرا صادقا عن شعوره وفى نوعَى الثانى والثالث نزعة تقليدية ناجحة للشعراء الجاهليين.
- الشاعر يجعل مقدماته الحكمية فى صدر مراثيه ليدعو أقرباء الموتى إلى الهدوء ويرى الموت أمرا حتميا والحياة أمرا مؤقتا وقصيرا لايجدر تعلق الإنسان بها.
- وأما المقدمة الخمرية لم نجد الا أبياتا بسيطة فى ديوان الزمخشرى مقلدا أبا نواس والآخرين على مذهبه.
- ينظم الزمخشرى شعره دون المقدمة فى الكثير من القطع والقصائد ولايتبع بنية القصيدة الجاهلية وهو يبدأ قصيدته بالغرض مباشرة.
- لقد كان الزمخشرى حريصا على مطالع قصائده، وهو لايألو عن جهد فى تحسينها دوما لكى طيبة الوقع فى السمع، بعيدة عن التجافى و التنافر فى قسميها، مشعرة بالغرض من القصيدة.
- أحسن التخلص العلامة الزمخشرى وأجاد الإنتقال من غرض إلى غرض آخر ببراعة ويجعل الاتصال بينها قويا حيث لايدرک القارئ هذا الانتقال. وهو يستخدم طريقين فى انتقال المعنى: الأول انتقال المعنى فى بيت واحد من مصرع إلى مصرع آخر والثانى من البيتين أى من بيت إلى بيت آخر.

– والزمخشرى كما يهتم بمطلع القصيدة وتحسينه يهتم بمقطع القصيدة وتحسينه اهتماما تاما؛ ومن ميزات مقاطع قصائده الفريدة يمكن الإشــارة إلى أسلوبه الخاص فى المديح وهو الإشادة بالقصيدة المنشودة وتقديمها إلى الممدوح.

– قصائد الزمخشرى الطويلة معظمها فى المدح والفخر لها عدة الموضوعات المتعددة؛ وهــو فى نظم هذه القصائــد يحذو حذو القدامى ويبدأ شــعره بذكر الأطــلال والأحبّة وصبواته ووصف السفر وفراق المعشوق و. . . .

– الأشعار التى نظمت فى موضوع واحد يشمل القصائد والقطع القصيرة التى معظمها المراثى والشوقيات وقصائده التى لا تبدأ بمقدمات.

– الزمخشــرى هو الشــاعر العالم الذى يسلك أحسن طريق فى إنشاد قصائده وهو يحــاول دوما التوســط بين القديم والجديــد ويقف بين تيارين أو دافعــين يتنازعان كى لاتضره لومة الناقدين.

المصادر والمراجع

ابن خلكان. (لاتا). وفيات الأعيان. تحقيق إحسان عباس. لبنان: دارالثقافة.

ابن الأثير. (لاتا). الكامل فى التاريخ. ج ١٠. المطبعة الأميرية.

ابن قتيبه. (١٩٦٦م). الشعرُ والشعراء. تحقيق احمد محمد شاكر. ج١. مصر: دارالمعارف.

ابو الفداء. (١٢٨٦ق). المختصر فى أخبار البشر.ج ٣. القسطنطنية: لانا.

الأخطل. (لاتا). ديوان شعر. ط٢. بيروت: دار الشرق.

بدوى، أحمد أحمد. (١٩٥٢م). أسس النقد الأدبى الحديث. ط١. لامک: مكتبة النهضة.

الجاحــظ، ابوعثمان عمرو بن بحر. (١٩٣٢م). البيان و التبيين. تحقيق عبدالســلام هارون. ط٢. مصر: لانا.

الحموى، ابن حجة. (١٣٠٤ق). خزانة الأدب وغاية الأرب. مصر: المطبعة الخيرية.

الحمــوى، ياقوت. (١٩٩٣م). معجم الأدباء. تحقيق إحســان عبــاس. ط١.ج١٤. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

الحوفى، أحمد محمد. (١٩٦٦م). الزمخشرى. ط١. لامک: دار الفكر العربى.

ـــــــ . (١٩٧٢م). الإسلام فى شعر شوقى. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

دودبوتا، عمرمحمد. (١٣٨٢ق). تأثير شعر عربى برتكامل شعر فارسى. ترجمه سيروس شميسا. تهران: نشرصداى معاصر.

الذهبی. (١٩٩٣م). سير أعلام النبلاء. تحقيق بشار محمود عوام ومحيى الدين هلال السرحان. ط ٩. ج ٢٠. بيروت: مؤسسة الرسالة.

الزركلی، خير الدين. (١٩٨٠م). الأعلام. ط ٥. ج ٨. بيروت: دار العلم للملايين.

الزمخشری، محمودبن عمر. (١٣٢٥ق). مقامات الزمخشری. ط ٢. مصر: لانا.

ـــــــ. (٢٠٠٤م). ديوان الزمخشری. تحقيق الدكتور عبد الستار ضيف. ط ١. مؤسسة المختار. مصر: القاهرة.

السيوطی، جلال الدين عبدالرحمن. (لا تا). طبقات المفسّرين. بيروت: دار الكتب العلمية.

ضيف ، عبد الستار. (١٩٩٤م). جارالله محمود بن عمر الزمخشری حياته و شعره. ط ١.القاهره: عالم الكتب.

عبد عمرو، علی عبدالله. (١٩٧٩م). تحقيق ديوان الزمخشری. مدينة نصر: مكتبة النصر للآلات الكاتبة.

العسكری، أبوالهلال. (١٩٥٢م).كتاب الصناعتين. تحقيق علی محمد البجاوی ومحمد ابوالفضل ابراهيم. ط ١. لامک: دار إحياء الكتاب العربی.

عطوان، حسين. (١٩٦٦م). مقدمة القصيدة العربية فی العصر العباسی الأول. ج ١. مصر: دارالمعارف.

كبری زاده، طاش. (لاتا). مفتاح السعادة ومصباح السيادة فی موضوعات العلوم. تحقيق أحمد بن مصطفی. ج ٢. القاهرة: دار الكتب الحديثة.

ماحوزی، مهدی. (١٣٧٢ش). برگزيده نظم و نثر فارسی. ط ٥.طهران: أساطير.

همايی، جلال الدين. (١٣٨٩ش). فنون بلاغت و صناعات ادبی. طهران: أهورا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة -العدد الثامن عشر -صيف ١٣٩٤ش /حزيران ٢٠١٥م
صص ٧٦ ـ ٥٥

الرموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر
دراسة في أشعار "أخوان ثالث" و"شاملو" و"شفيعي كدكني"

عبدالحسين فرزاد*
سيدابراهيم آرمن**
ليلى نادرى (الكاتبة المسؤولة)***

الملخص

ترمز النباتات في النصوص الأسطورية القديمة إلى العلاقة القائمة بين العالم السفلى والعوالم العليا حيث تتجلى في أشكال شتى من مثل البعث الطقوسي وحلول الإنسان في النبات وبالعكس وكذلك في التماهي بين الإنسان والنبات حيث ترتبط الروح الإنسانية مع الماورائيات.

استخدم الشعراء الإيرانيون المعاصرون للتعبير عن أفكارهم النضالية لغة جديدة مفعمة بالمفاهيم الأسطورية حيث إن الظروف السياسية والاجتماعية التي ألقت بظلالها على البلاد ومعها دخول المضامين الجديدة في الشعر الفارسي المعاصر قد حتمت ضرورة استخدام الرمز في الشعر ونالت الرموز النباتية حصة الأسد من بين هذه الرموز، فقد تجلى استخدام المظاهر الرمزية والأسطورية النباتية مثل الطوطمية والتشخيص وحلول الانسان في النبات والتوثين الجنسي في أشعار الشعراء الكبار من أمثال أخوان ثالث وأحمد شاملو وشفيعي كدكني الذين كانوا متأثرين في استخدام هذه الرموز النباتية بالأساطير الإيرانية والإسلامية وأحياناً اليهودية-المسيحية أواليونانية- الرومانية.

الكلمات الدليلية: الرموز النباتية، الطوطم، المحرّم، اخوان، شاملو، شفيعي كدكني.

*. أستاذ مشارك في اللغة الفارسية وآدابها بمعهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، طهران، إيران
**. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية في كرج، كرج، إيران
***. خريجة دكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الاسلامية في رودهن، رودهن، إيران
Naderi_3639@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٧/٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٢/١٢ش

المقدمة

«تحتل النباتات المرتبة الرابعة فى نظام الخلق بعد السماء والماء والأرض.» (زمردى، ٢٠٠٨م: ٣٠) «ففى روايات مزديسنا إن جسد زرادشت قد خلقه امشاسبندان "خرداد ومرداد" من الماء والنبات.» (سرخوش، ١٩٩٤م: ٦٦) لذا فإنهما يتمتعان فى النظام التراتبى للخليقة بمكانة خاصة ويحظيان بأهمية بالغة.

لقد كانت النباتات مصدراً للخوف أو الاحترام كطوطم أو كمحرمات. إن الخاصية العلاجية فى النباتات واستخدامها فى علاج الأمراض قد زادت من أهميتها وربطتها بالأمور الغيبية إذ كان القدماء ينسبون هذه الميزة العلاجية فيها إلى القدرات السحرية الكامنة فيها. بالإضافة إلى ما ذكر فإن النباتات كانت تتمتع بقدسية خاصة فى فترات تقدم البشر المختلفة.

إن القسم بالنباتات أو التوسل إليها يرمزان إلى هذه القدسية. وقد تجلت هذه التقاليد فى الأدب فقد أشار أحمد شاملو فى إحدى قصائده إلى التوسل إلى الأشجار قائلاً:

چندان دخیل مبند که بخشکانیم از شرم ناتوان خویش:/ درخت معجزه نیستم/ تنها یکی درختم/ نوجی در آبکندی/ و جز این نیست/ که آشیان تو باشم/ تختت و تابوتت (شاملو، ٢٠١٠م: ١٠٣٧)

لا تتوسل إلىّ كثيراً حتى لا يؤدى خجلى من العجز عن فعل شئ إلى الجفاف/ لست شجرة المعجزات/ إننى لست إلّا شجرة/ إننى برعم فى نهر/ ولست إلّا بيتك/ أو سريرك أو تابوتك

إن دراسة الرموز النباتية فى أدب أى أمة ستساعد على التعرف أكثر فأكثر على الميزات الأسطورية والرمزية للنباتات. وتسعى هذه الدراسة إلى معالجة الرموز المستخدمة فى الشعر الفارسى المعاصر.

سوابق البحث

كانت النباتات كرموز محط اهتمام دائم فى البحوث الأدبية وقد أصبحت موضوعاً

دسماً للكتب والمقالات المختلفة ومن جملة هذه البحوث يمكن الإشارة إلى مقال تحت عنوان الورد فى الأدب الفارسى لمؤلفه حامد هاتف (كتاب ماه ادبيات، العدد ٤٨، مارس ٢٠١٣) ومقال آخر تحت عنوان نظرة إلى النبات والشجر فى الأساطير والآداب فى ضوء منهج ما بين الثقافات لمؤلفه فيروز فاضلى وآخرين (ادب پژوهى، العدد ٢٣، ربيع ٢٠١٣) ومقال آخر بعنوان "النباتات وقيمها الرمزية فى الشاهنامة" لمريم جعفرى (ادبيات فارسى، السنة ٦، العدد ٢٦، صيف ٢٠١٠)، وهناك كتاب تحت عنوان "الرموز النباتية فى الشعر الفارسى" للكتابة حميرا زمردى.

الفرضيات والأسئلة

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

ما المراد بالطوطم النباتى والمحرمات النباتية؟

ما هى مكونات الأسطورة النباتية؟

ما هى المظاهر الأسطورية النباتية التى استخدمها الشعراء الفرس المعاصرون فى أشعارهم؟

منهج البحث

يعتمد هذا البحث المنهج الوصفى التحليلى فقد تم تحديد الطوطم والمحرمات النباتية ومن بعد ذلك تمت دراسة وتحليل الرموز النباتية الأسطورية ومظاهرها وأخيراً تمت دراسة الرموز النباتية المستخدمة فى شعر أخوان ثالث وأحمد شاملو وشفيعى كدكنى كشعراء تناولوا مفهوم الأسطورة فى أشعارهم.

الطوطم والمحرّم (الطابو)

كانت النباتات فى أساطير الأمم المختلفة كطوطم أومحرم يربطان بين الروح الإنسانية وعالم الغيبيات.

«وقد طرحت كلمة طوطم لأول مرة عند العالم البريطانى "لانغ" الذى اقتبسها بدوره من الهنود الحمر فى أميركا الشمالية.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٨) إن الطوطم عبارة

عـن الحيوان أو النبات أو إحدى القوى الطبيعيـة من مثل الماء والريح أو المطر حيث كانت مرتبطة بأفراد القبيلة ارتباطاً خاصاً إن أصحاب الطوطم الواحد مطالبون بمراعاة الواجب المقدس أو الفريضة المقدسـة. فحسـب رأى فرويد فإن البشر البدائيين كانوا يعيشون فى مجموعات مكونة من ذكر غالب وهو الأب مع مجموعة من الإناث والأولاد الكثيرين الذين كان ينجبهم منهن. كان هذا الوالد الأقوى يسعى دوماً إلى إبعاد أولاده الذكـور عن الإناث إلى أن يحـين الموعد الذى يقضى فيه الذكـور مجتمعين مع بعضهم البعـض على الوالد إذ كانـوا يأكلونه حيث كانوا يعتقـدون أن تناول لحمه يؤدى إلى انتقـال قدراته وقواه إليهم. ولكن بعد مضـيّ فترة من الزمن كانوا يندمون على فعلتهم وكانوا يبدعون شيئين محظورين: أولهما وضع صورة حيوانية بدل الأب وتحريم أكل لحم ذلک الحيوان والثانى تحريم الزواج داخل الأسـرة. ويورد فرويد نقلاً عن رناک شرائع المذهب الطوطمى كما يلى:

«يُحظر ذبح أو أكل لحم الحيوان الطوطمى. وتقام المآتم على الحيوان الطوطمى عند موته فجـأة، كان البعض يرتدون جلد الحيوان الطوطمى. كانت القبائل والأشـخاص يطلقون على أنفسهم اسم ذلک الحيوان الطوطمى. كما أن بعض القبائل كانت تستخدم صور الحيوانات كعلامات مميزة لهم. وكان الرجال يقومون بوشـم شـكل ذلک الحيوان علـى جلودهم وإذا كان ذلک الحيوان الطوطمى حيواناً مخيفاً فإنهم يطلقون اسمه على عشـيرتهم ظنـاً منهم أنه لن يؤذيهـم. إن الحيوان الطوطمى يدافع عن أفراد العشـيرة ويحميهـم. إن الحيـوان الطوطمى يخبر أتباعه عن المسـتقبل ويقوم بإرشـادهم. يدعى أفراد العشـيرة بأنهم ذوو نسب مشترک مع الحيوان الطوطمى ويشعرون بالقرابة معه.» (المصدر نفسه: ۱۳۹-۱۳۷)

إن القوانين الطوطمية هذه موجودة فى أسـاطير الكثير من الشـعوب فعلى سـبيل المثـال فإن وجود صـور حيوانات من مثل الأسـد، والتنين، والذئـب، والخنزير، و... وكذلک صور الشمس، والقمر على الرايات، والأعلام، واستخدام أسلحة مزينة برأس البقـر "كالصولجان برأس البقر" الذى كان خاصا بفريدون كل ذلک يدل دلالة واضحة على تجليات الطوطمية لدى الإيرانيين القدامى.

«كما أن تشـابه الأسماء مع الحيوان الطوطمی أمر شـائع فـی إيران القديمة فهناک أسماء من مثل أرجاسـپ، وجاماسـپ، ولهراسب، وگشتاسـپ كلها مأخوذة من كلمة أسپ أی الحصان. كما أن نسبة ألقاب من مثل "شيرمرد"، "الرجل الأسد" إلى الأبطال ترمز إلى تقدس هذا الحيوان وأهميته لدی الإيرانيين القدماء. كما أن سـيمرغ "العنقاء" الذی يقوم فی الأساطير الإيرانية بمساعدة أسرة رستم عند الأزمات الخطيرة يعد نوعاً من الطوطم ويبدو أن سـيمرغ كان الملک الحارس والطوطم المقدس لدی السكائيين.» (زمردی، ٢٠٠٦م: ٣٢٣)

ففی الشـاهنامه نجد أن لباس رستم الخاص مصنوع من جلد النمر أو الفهد كما أن سـائر الأبطال يرتدون ملابس من جلد الفهد مما يشير إلى التوحد بين البطل والحيوان الطوطمی.

بالإضافة إلى الطوطم الحيوانی فإننا نلاحظ فی العصور التالية أی بعد اجتياز البشر مرحلة الصيد وتربية المواشـی والانتقال إلى مرحلـة الزراعة بدأت أنواع من الطوطم النباتی بالظهور. إن أحد قوانين الطوطم النباتی يصرح بأن روح الإنسان المقتول ظلماً تحـل فی النبات الطوطمی وتعيش فيه وإن لهذا النمـوذج الطوطمی تجليات كثيرة بين الأقوام المختلفة وإن الأساطير المختلفة تشير إلى ذلک، فنبات "كزبرة البئر " ينبت فی الأسطورة الإيرانية من قبر سياوش كما أن نبات پاترينيا ينبت من قبر فتاة عاشقة فی الأساطير اليابانية. كذلک فإن نبات الأفيون ينبت فی الأساطير الصينية من قبر المرأة المظلومة كما أن نبات آنيمون "شـقائق النعمان" ينبت حسب الأساطير اليونانية القديمة من قبر آدونيس إن هذه الأسـاطير جميعاً إن دلت على شـیء فإنما تدل على الاعتقاد بالطوطم النباتی لدی هذه الأمم.

يعتقد فرويد: «أن الطوطمية هی الدين الأول الذی أسس بناء على المحرمات الأولى أی قتـل الحيوان الطوطمی. ويقول رداً على سـؤال حول كيفية تطور الدين الطوطمی نحـو الاعتقاد بالمعبود الواحد: إن الإخوة كانوا يشـعرون بعد قتـل الأب بالعجز عن تبوّء مكانه الأمر الذی يخلق لديهم شـوقاً ممزوجـاً بالتكريم والاحترام تجاه الأب فی وجودهم ويتحول تدريجياً إلى خلق الرب. أما فيما يتعلق بالنبات فإن روح الإنسـان

بعد مقتله تحل فی النبات لتستمر حياته فيه، فبالإضافة إلی وجود العلاقة بين الطوطم والنبات فإن المحرمات "الطابوهات" مرتبطة بالنبات أيضاً. إن لفظة الطابو لفظة بولينزية فهی "ساكر" عند الرومان و"آغيوس" عند اليونان و"كادوش" عند العبرانيين.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٢٩) «إن هذه اللفظة تدل علی معنيين متضادين أی المقدس من جهة والخطير، والمحظور، والدنس من جهة أخری.» (المصدر نفسه: ٣٠) «يعتقد الباحث الآلمانی فونت أن الطابو هو أقدم مجموعة من القوانين البشرية غير المدوّنة ويقسم المحرمات المندرجة تحته إلی ثلاثة حيوانية، وإنسانية، ونباتية. إن الطابو الحيوانی يشتمل علی منع ذبح الحيوان وأكل لحمه. أما الطابو الإنسانی فهو مرتبط بالحالات الاستثنائية عن الحياة الإنسانية. إن الشباب فی سن البلوغ والنساء عند الدورة الشهرية والوضع وكذلك الأطفال الرضع والمرضی والأموات يندرجون تحت إطار الطابو كذلک الأمر بالنسبة إلی الأشياء العائدة إليهم فهی تحظی بالحرمة نفسها. أما الحرمة الثالثة فهی حرمة النبات والمكان والأشياء وتشمل كل ما يسبب الخوف والاضطراب.» (المصدر نفسه: ٣٦) تنبنی المحرمات علی محظورات ليست مؤسسة علی أی استدلال منطقی كما أن تاريخ ظهورها مجهول فهی تنتقل من جيل إلی آخر. إن مبدأين أساسيين من الطوطمية أی منع ذبح الحيوان الطوطمی ومنع الزواج بين الأشخاص من ذوی الطوطم المشترک يشيران إلی المحرمات من هذا النوع وهذه القضية هی التی تربط الطوطم بالمحرّم.

«إن للمحرم أصولاً فعلی سبيل المثال فإن من يتخطی ممنوعاً فإنه يتحول بنفسه إلی محرم.» (المصدر نفسه: ٤٨) إذ إنه قادر علی جعل الآخرين يتبعونه الأمر الذی يؤدی إلی زوال العشيرة، فهو يعاقب منعاً لحدوث مثل هذا الأمر حتی لا يتجرأ أحد بعد ذلک علی الإقدام علی ذلک العمل. وفی بعض الأحيان يتم التخفيف فی العقاب بحيث إن الشخص يستطيع عند تخطی أی محرم أن يعوض عما ارتكبه بالكفارة أو التوبة.

الرموز النباتية

«تحمل النباتات فی الروايات الأسطورية مفاهيم مثل الموت، والبعث، والخصب، والبركة، والشفاء. ففی كثير من الأساطير فإن موت البطل يؤدی إلی أن ينبت نبات يمثل

روح البطل التى حلت فى النبات وتواصل حياتها فيه.» (الإلياذة، ١٩٩٣م: ٦٣) «يعتبر يونغ النبات رمزاً للحيوية وانفراج الحياة النفسية كما أنه يعتبر الحيوان رمزاً للحياة الغريزية لدى الإنسان.» (يونغ، ٢٠١١م: ٢٢٩-٢٣٠) «ففى الروايات الأسطورية يتم تأويل الشجر كصورة مثالية وكرمز لتجديد الحياة والعودة الخالدة إلى المبدأ.» (زمردى، ٢٠٠٦م: ١٨٧)

«ويعتقد يونغ أن هناك نوعاً من التبيعة والتضامن المستمرين بين الإنسان والحياة عبر العصور ففى رأيه فإن بعض القبائل تعتقد بسيطرة النبات على الروح الإنسانية.» (يونغ، ٢٠١١م: ٢٤)

لقد كان النبات موضع العبادة والتكريم كطوطم حسب الروايات الأسطورية إن أحد مظاهر الطوطمية هو اعتبار الإنسان والنبات من سلالة واحدة وتشخيص النبات. ونلاحظ العلاقة بين الإنسان والنبات فى الروايات المتعلقة بالمسخ وتحول الإنسان إلى النبات أو تحول النبات إلى الإنسان. إن ظهور نبتة كزبرة البئر من دماء "سياوش" وتحول "مش ومشيانه" من الشكل النباتى إلى الشكل الإنسانى فى الأساطير الإيرانية وتحول "نرسيس" من رجل إلى وردة فى الأساطير اليونانية ما هى إلا نماذج من هذا المسخ والتحول إننا نلاحظ فى الشاهنامه أبياتاً يظهر فيها أن الإنسان والنبات ينحدران من أصل واحد:

فرامرز گفت ای گوِ شوربخت منم بار آن خسروانی درخت

- قال فرامرز: أيها الشقى يا گَو، إننى ثمرة تلك الشجرة الملوكية

(فردوسى، ٢٠٠٥م، ج١: ٣٨٣)

أما من المظاهر الأخرى للطوطمية النباتية فيمكن الإشارة إلى تشبيه جوارح الإنسان إلى النباتات. ففى الأدب الفارسى هناك نماذج من هذا التشخيص فتشبيه الشفاه بالبراعم وتشبيه كف اليد بأوراق الأشجار وتشبيه الأنامل بالبندق وتشبيه الخدود بالورد والشعر بالسنبل والشامة بالشعير أو أثر الكيّ بشقائق النعمان والصدغ بالسوسن والساق بساق النبات والذقن بالتفاح والعيون بالنرجس وغير ذلك ... يعد أشهر نماذج التشخيص النباتى. «إن آخر مظهر من مظاهر الطوطمية النباتية هو عبادة

الروح أو التوثين الجنسـيإنه عبادة الأشـياء التى تتمتع بالقوة السـحرية وتقديسها.» (زمـردى، ٢٠٠٨م: ٣٠) «إن إحـراق بعض النباتات لدفع العيـون فى إيران وإحراق الصندل فى الأيام المائة الأولى من ولادة الطفل لحفظه من أذى الأرواح الشـريرة فى الصـين نماذج من التوثين الجنسـى.» (كريسـتى، ١٩٩٤م: ١٩٧) «إن لبعض النباتات قـوة البقاء والقدرة السـحرية مما يؤدى إلى قدرتها على شـفاء الأمراض إن خاصية العلاج الطبى فى النباتات تأتى نتيجة اجتماع تأثير الماء والقمر والنباتات.» (الإلياذة، ١٩٩٣م: ١٦٣)

«ففى مختارات زادسپرم نجد أن النبات يجف إثر الصراع مع أهريمن "الروح الشريرة" ثم يقـوم امرداد بدق النبات المجفف ويمزجه بماء تيشـتر "إله المطر" ويُنبت منه عشـرة آلاف نبات تنفع لعلاج عشرة آلاف مرض.» (راشد محصل، ١٩٨٧م: ١٣)

كمـا أن النباتات تظهر فى بعض الروايات الأسـطورية كآلهة ، فالآلهة النباتية تحيا بحلول فصل الربيع وتتزوج فيما بينها وتُقتل فى السـنة نفسـها وتحيا مجدداً بالتزامن مع فصل الربيع فى السنة القادمة وتسبب خصوبة النباتات. فمن الآلهة النباتية التى تتحول فى دورة الحياة والموت من النبات إلى الإنسان ومن الإنسان إلى النبات يمكن الإشارة إلى عشتار وتموز فى أساطير بابل وما بين النهرين وإلى أدونيس فى الأساطير اليونانية وإلى ايزيس واوزيريس فى الأساطير المصرية.

«أما الأسـاطير الهند إيرانيـة فنجد فيها نباتات من مثل هوم وبرسـيم اللذين يتم تقديسـهما وعبادتهما. إن هوم إله نباتى يتضمن ماء الحياة وهو رمز لجميع المشروبات إن عصارة هذا النبات المقدس تشـرب فى المناسبات الدينية. إن هذه العصارة مسكرة وتسبب الغفلة عن العالم المادى والالتحاق بالعالم المعنوى والآلهة.» (سرخوش، ١٩٩٤م: ١٧) «فقد جاء فى بُندهش أن هذا النبات ينبت إلى جانب عيون اردويسـور وكل من أكل منـه نال الخلود.» (فرنبغ دادگى، ١٩٩٠م: ٨٧) ورد فى وداها "سـام ودا- أدهيا الأول": «ياسـوما أيها العقل الكلى القادم عبر طرق السـماء مرات عديدة لكى تمنحنا السعادة أمطر قطرات مياهک الصافية علينا.

لم يرد اسم هوم فى گاهان غير أن اسمه ورد فى سائر أجزاء أفستا. ففى "يشت ها"،

"گوش يشت" يطلب هوم من ايزدگوش أن يمنحه القوة للتغلب على أفراسياب لينتقم منه لأجل دم سياوش.» (پور داود، ١٩٦٨م، ج ١: ٣٧٩-٣٨١) ويقوم هوم يشت على النحو التالى بالثناء على هذا الإله: «إننا نثنى على هوم الذهبى السامق، هوم الذى يزيد من الحياة وهوم الذى بيده الموت ...» (المصدر نفسه، ج ٢: ٣٥٣) «وفى الشاهنامه نجد أن كيخسرو يقبض على أفراسياب ويقتله بمساعدة عابد يدعى هوم. وفى رأى كريستين سن فإن هذا العابد هو إله النباتات هوم. حيث تحول فى الروايات الساسانية إلى إنسان.» (كريستين سن، ١٩٥٧م: ١٦٧) «ففى الواقع فإن هوم رمز نباتى فى صورة إنسانية ينتقم لرمز نباتى آخر وهو سياوش من قاتله أى افراسياب. إن النبات المقدس الآخر هو البَرسَم لقد جاءت هذه الكلمة من مفردة برز "ورز" بمعنى النمو وهو فى الديانة الزرادشتية نبات مقدس من غصن الرمان أو الطرفاء كان يستخدم فى المراسم الطقوسية مع قراءة الأذكار والأوراد. فقد كان الزرادشتيون يمسكون بعض البرسم قبل تناول الطعام ويثنون على الرب.» (ياحقى، ٢٠٠٠م: ١٢٤) «كما أن زروان يهدى بعد ولادة هرمزد و أهريمن غصن برسم إلى هرمزد كرمز للأضحية والفدية.» (بهار، ١٩٩٦م: ١٥٨)

الرموز النباتية فى الشعر الفارسى المعاصر

إن للنباتات فى الشعر الفارسى المعاصر صورة أسطورية ورمزية وتستخدم فيه جميع المظاهر الأسطورية مثل الطوطمية والأرواحية وحلول الإنسان فى النبات والتوثين الجنسى. فقد استخدم أخوان وشاملو وشفيعى كدكنى كشعراء معاصرين مهتمين بالأسطورة النباتات فى أشعارهم فى صورتها الرمزية والأسطورية إننا نجد شاملو يتحدث فى أشعاره بأنه حبيس الروح النباتية وابن الطبيعة وأن الشجر أخوه والشعراء أغصان الغابة وأن الشفاه هى الربيع وأن القلوب هى البراعم وأن العيون هى ورقتا شجرة الدردار وأن الشرايين هى ساق النيلوفر وإن اليد هى كف شجرة القيقب.

و من برگ و بركه نبودم/ نه باد و نه باران/ اى روح گياهى!/ تن من زندان تو بود/ و عروس تازه... از روحِ درخت و باد و بركه بار گرفت.../ و من اى طبيعت

مشقّت‌آلوده، ای پدر! فرزند تو بودم (شاملو، ٢٠١٠م: ٤١٥)

إننـــي لم أكن ورقـــة ولا بركة/ ولا ريحـــاً ولا مطراً/ أيتها الـــروح النباتية/ لقد كان جســـدي سجناً لک/ والعروس الجديدة .../ قد حبلت من روح الشجر والريح والبركة ..../ وإنني أيتها الطبيعة المفعمة بالعناء أيها الأب كنت ابنک

خانه‌هـــا در معبر باد نااســـتوار/ اســـتوارند/ درخت، در گذرگاه بادِ شـــوخ وقار می‌فروشـــد/ درخت، بـــرادر من!/ اینک تبردار از کوره‌راه پرســـنگ بـــه زیر می‌آید (المصدر نفسه: ٣٧٠-٣٧١)

إن البيوت في معبر الرياح هشة/ قوية/ إن الشجرة تعرض وقارها في معبر الرياح المازحة/ أيها الشـــجر يا أخي/ إن حامل الفأس ينزل مـــن الطرق الضيقة الوعرة إلى الأسفل

امروز شعر حربه خلق است/ زيرا كه شاعران/ خود شاخه‌ای ز جنگلِ خلقند/ نه ياسمين و سنبلِ گل‌خانه فلان (المصدر نفسه: ١٤٢)

إن الســـفر اليوم كحراب الخلق/ لأن الشـــعراء/ عبارة عن غصن من غابة الخلق/ وليسوا كالياسمين والسنبل في مشتل الشخص الفلاني

و از آن هنگام كه ســـفر را لنگر برگرفتيـــم/ اينک كلام تو بود از لبانی/ كه تكرار بهار و باغ است (المصدر نفسه: ٥٩٨)

ومنذ أن رفعنا المرســـاة وعزمنا على الســـفر/ كان كلامک من شفتين تعيدان الربيع والحديقة

بايـــد می‌گذاشـــتند غنچـــه قلبمـــان را بر شـــاخه‌های انگشـــت عشـــقی بزرگ‌تر بشكوفانيم.../ امّا ظلم مشتعل/ غنچه لبانت را سوزاند (المصدر نفسه: ٢٣٤)

كان عليهم أن يسمحوا لنا أن نفتح براعم قلوبنا على أغصان أصابع حسب أكبر .../ غير أن الظلم المستمر/ قد أحرق براعم شفتيک

چون زاده شـــدم چشـــمانم به دو برگ نارون می‌مانســـت، رگانم به ســـاقه نيلوفر، دستانم به پنجه افرا (المصدر نفسه: ٤١٥)

عندما ولدت كانت عيناي تشـــبهان ورقتي شـــجرة الدردار، وكانت شرائيني كساق

النيلوفر، وكانت يداى تشبهان كفّى شجرة القيقب

يشبّه أخوان الآذان بالشقائق، والشفاه باللوز، وكف اليد بأوراق الورود، والفم بالبراعم:

خواهم كه چو گل لاله گوش تو بمالم   اى از تو دلم داغ وليكن به چه دستان

(أخوان، ١٣٣٠: ٨٢)

– أود لو أننى أستطيع أن أدلك أذنيك مثل الشقائق ولكن ليست لى يدان يا من كويت قلبى بحبك.

ندونم سيبِ تَر يا غبغب است اين   شكر بادوم شيرين يا لب است اين

(المصدر نفسه: ٢٤٧)

– لا أدرى أهذه تفاحة طرية أم إنها رقبتك الناعمة وهل هى السكر الحلو باللوز أم هى شفتك.

چون باده خورم باكفِ چون برگِ گل خويش   اى غنچه دهان، ساغر و پيمانه من باش

(المصدر نفسه: ٤٦)

– عندما أشرب الخمر بكفى الشبيهة بأوراق الورودكونى كأسى التى أشربها يا من يشبه فمها البرعم.

وبالإضافة إلى النماذج الآنفة الذكر التى تتضمن المظاهر الرمزية النباتية. فقد وردت أسماء بعض النباتات إلى جانب خصائصها الأسطورية فى أشعار أخوان، وشاملو، وشفيعى وفيما يلى إشارة إلى أهمها:

«التين: إن شجرة التين هى الشجرة الأولى التى ورد ذكرها فى الإنجيل وتكرر ذكرها ٥٧ مرة فيه. وقد ذكر الإنجيل أن مريم وابنها عيسى قد استراحا فى رحلتهما إلى مصر تحت ظل هذه الشجرة كما أن هذه الشجرة هى واحدة من الأشجار التى ذهب البعض إلى أن يهودا شنق نفسه عليها.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٦٩) «ويعتقد الهنود أن بوذا قد نال معرفة الحقيقة فى السادسة والثلاثين من عمره عندما كان جالساً تحت شجرة التين ولذلك فقد أطلق عليها اسم شجرة المعرفة.» (آريا، ١٩٩٧م: ٦٩)

«وتذكر الأساطير الرومانية أن شجرة التين هى التيتان ذاتها التى حولتها "رئا" أم

الآلهة إلى شـــجرة التين. كما أنهم كانوا يعتبرون شـــجرة التين سبباً لاستقرار بلادهم.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٦٩)

ويذكر شاملو في قصيدته "الرجل المصلوب" من ديوانه المسمى المدائح المجانية: لقد قرر يهودا أن ينهي حياته تحت شجرة التين:

مرد تلخ كه بر شـــاخه خشـــک انجيربُنی وحشی نشسته بود سری جنباند و با خود گفت:/ چنين اســـت آری/ ميبايســـت از لحظه/ از آســـتانه زمان/ بگذرد/ و به قلمرو جاودانگی قدم بگذارد (شاملو، ٢٠١٠م: ٩٢٢)

إن الرجل المرير الذي كان جالســـاً فوق غصن يابس من جذع شـــجرة التين البرية هز رأســـه وقال في نفســـه:/ إنه كذلک أجل/ لابد له من أن يمر عبر اللحظة/ عبر عتبة الزمن/ وأن يدخل نطاق الخلود

نبات بِرزِک: إن أداء القسم بهذا النبات إشارة إلى قدسيته لقد حلف شفيعي كدكني في قصيدة "تعبير المنام" من ديوانه المسمى "شب خوانی" بهذه النبته قائلاً:

به اعتماد نجيب بِرزِگها سوگنـــد　　　كه‌باغهاهمه‌سرشاربارو‌برگردند

(شفيعي، ٢٠٠٩م: ١٤٤)

– قسماً بثقة برزک الشريفة فإن الحدائق ستزخر بالثمار جميعاً .

كزبرة البئر (پرسياوشـــان): «إن نبتة پرسياوشـــان أو "شَعر الجن أو شعر الغول" نبتة تنمو في المناطق الرطبة وتمتاز بالخواص العلاجية وتســـتخدم كمهدئٍ لعلاج السعال.» (ياحقي، ٢٠١٠م: ٤٩٧) فقد وردت في الأســـاطير الإيرانية أن هذه النبتة قد نبتت بعد مقتل ســـياوش وســـفک دمه على الأرض ففي واقع الأمر فإن ســـياوش يرمز إلى إله النبـــات. لقـــد ذكر أخوان هذه النبتة مرة في قصيدته المســـماة "غزل ٥" من ديوانه "في ساحة الخريف الضيقة في السجن":

نگه کن بيشهای سبز است و مهتاب پس از باران…/ و سروستانِ يک شب در ميان سيراب، از بارانِ تا شبگير/ و نرگس زارها، تصويرهای سايهشان از پرسياووشان… (أخوان، ٢٠١٢م: ٢٦-٢٧)

انظـــر إنها مروج خضراء والقمر طالع بعد المطر …/ وأشـــجار الســـرو التي ترتوي

بين ليلة وأخرى مرة بالأمطار التى تستمر حتى ظلام الليل / وحدائق النرجس التى استمدت صور ظلالها من نبات پرسياوش ...

الكرم "تاک": «تتميز شجرة الكرم بقدرتها على الإحياء ومنح الحياة بسبب علاقتها الوثيقة بالخمرة والسكر.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨٩) «ففى الأساطير اليونانية نجد أن ديونوسوس هو إله الخمر ويمنح العنب خاصية التحول إلى الخمر.» (لنسين غرين، ١٩٨٧م: ٢٩)

إن عيسى (ع) يعتبر نفسه كالكرمة "الباب ١٥ يوحنا" ويعتبر الناس كعناقيد الكرمة: «إننى الكرمة الحقيقية وإن الأب السماوى للكرمة مستور ... إننى كرمة وإنكم عناقيدها.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨٩)

إن هذه الشجرة رمز للمسيحية إذ بالإضافة إلى إطلاق المسيح اسم الكرمة الحقيقية على نفسه فإن الخمرة المستخلصة من العنب ترمز إلى دم المسيح (ع) الذى أريق على الصليب ليعيد النجاة إلى البشرية ويمنحها الحياة الخالدة لذلک فإن شجرة الكرمة تعتبر من المنظور المسيحى رمزاً للخضرة والبعث. إن شفيعى يعتبر الكرم والتين لسانى التراب المعبّرين:

سلام ای درختان انجیر و تاک سلام ای دهانهای گویای خاک

(شفيعى، ٢٠١١م: ١٩٨)

- سلام عليكما أيها الكرم والتين، أيها اللسانان المعبّران للتراب.

النخل: إن أغصان النخيل فى الكتاب المقدس ترمز إلى الشهادة. إن أتباع المسيحية يحملون أغصان النخيل فى الاحتفال المعروف "بالأحد الخاص بالنخيل" تذكيراً باليوم الذى دخل فيه المسيح (ع) مدينة اورشليم وحمل فيه الناس أغصان النخيل احتفاء بقدومه. «كما ورد فى الروايات اليهودية أن اليهود كانوا يخرجون فى احتفال قديم لهم من المدينة ويبنون غرفاً من أغصان النخيل هناک ليقيموا فيها اسبوعاً.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨١) «أما الروايات الإسلامية فهى تنص على أن النخيل قد خلقت من بقايا طين آدم (ع) ففى حديث نبوى اعتبرت شجرة النخيل بمثابة عمة الإنسان.» (زمردى، ٢٠٠٨م: ١٣٣) «كما ورد فى كتاب "نزهت نامه علائى" أن أشبه نبات بالإنسان هو

النخل.» (شــهمردان بن ابی الخیر، ١٩٨٣م: ٢١٣-٢١٤) یقول أخوان فی قصیدة "نخلة النور ونخلة الدلال":

درخت آسمانی روح روشـــن   فشانده بـرگ و برها بر زمینا...
الف یا نون بلی این نخل نوراست   که گیتی گرم و روشن دارد اینا

(أخوان، ٢٠٠٨م: ١٢٦)

- إنها الشجرة السماویة المشرقة الروح التی أطلت بأوراقها وثمارها علی الأرض.
- إنها الألف أو النون إنها نخلة النور حیث الکون یتدفأ بها ویشرق.

جانوس (Janus): «إنها تعتبر إله البوابات عند الرومان القدماء ومنها جاء اســم ینایر الشــهر الأول من السنة المیلادیة. کما أن جانوس اسم بوابة یحکم جانوس عبره علی العالم وحســب روایة غریمال فإن جانوســاز من الآلهة الرومانیة القدیمة حیث یتم تصویرهــا بوجهــین أحدهما ینظر إلی الأمــام والثانی ینظر إلی الــوراء. کما أن بعض الروایات تنســب تطورات العصــر الذهبی والتعرف علی الحضارة والتمدن والســلام المســتمر إلی جانوس.» (بــرون، ٢٠٠٢م: ٢٧) وکان الرومــان یقدمون الأضاحی إلی هذا الإله یوم التاســع من ینایر من کل عام وکانت تقام احتفالات فی بوابات المدینة ذاتالأقواسلأجله. غیر أن جانوس کان یعبد کإله نباتی قبل أن یعبد کإله للبوابات. ففی کثــیر من المکتوبات القدیمة کان اســم جانوس یطلق علــی مجموعة من الآلهة النباتیة. ولعــل ذلک راجع إلی «فاعلیته کعامل لتنمیة القوی البدائیة.» (فارنر، ٢٠٠٧م: ٣٥٦-٣٥٥) وقد أورد شــاملو اســم هذا الإله فی قصیدته "وجهک الآخر" من دیوانه "علی العتبــة" مع صفة مانح الحیاة ویبــدو أن مردّ ذلک إلی عمله کإله نباتی وســبب لتنمیة الأشیاء البدائیة:

آن روی دیگرت / زشتیِ هلاکت باری است / ای نیمرخِ حیاتبخشِ ژانوس (شاملو، ٢٠١٠م: ٩٨٤)

إن وجهک الآخر / قُبح مُهلک / یا نصف وجه جانوس المانح للحیاة

ســدرة المنتهی: «شــجرة فی السماء السابعة ذات أوراق شــبیهة بآذان الفیل وثمار شــبیهة بالجرار لم یتجاوزها کائن سوی رســول الله.» (یاحقی، ٢٠١٠م: ٤٥٣) ویعتبر

أخوان نباتات طوس أفضل من السدرة والطوبی حيث يقول:

گفتی چرا به توس نمیآیی تقبیل آستانِ مصفّا را؟...
خاکی که فرش آن شرف عرش است کرباس را نگه کن و دیبا را
گُمبوته گیاه بیابانش تاج سر است سدره و طوبا را

(اخوان، ٢٠٠٨م: ١١٩)

- سألتنی عن سبب عدم مجيئی إلی الطوس لتقبيل العتبة المفعمة بالصفاء.
- ذلک التراب الذی يشرّف العرش فانظر إلی قماش الكتان والحرير.
- ينبت نبات "گم بوته" فی صحاريها وهی كالتاج علی رأس السدرة والطوبی

السرو: «كانت تعتبر شجرة السرو خاصة بالقبور فهی ترمز إلی الموت كما أن اخضرارها الدائم رمز للبعث. كان الرومان واليونان يربطونها بالقوی الكامنة تحت الأرض وورد فی الروايات أن صليب المسيح (ع) وأعمدة معبد سليمان النبی (ع) وعصا الهرقل كلها مصنوعة من خشبة هذه الشجرة.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨٧) «وجاء فی العهد العتيق "الكتاب الثانی من تواريخ الأيام" أن بيت الله يصنع بأمر منه علی يد داود من شجرة السرو.» (الكاتب المقدس، ٢٠٠٩م: ٨١٥) وحسب أساطير مزديسنا فإن زرادشت سيحضر غصنين من شجرة السرو من الجنة يزرع أحدهما فی كاشمر والثانية فی فريومد.

«وورد فی الشاهنامة أن هذه الشجرة قد تم غرسها علی باب معبد النيران ولعله "آذربرزين" وقد أقام گشتاسب حولها قاعة عظيمة وقد تم قطع هذه الشجرة عام ٢٤٧ ق علی يد المتوكل وقد قدر عمرها ١٤٠٥ سنوات كما أن سرو كشمير هو رمز الجمال فی الأدب الفارسی.» (ياحقی، ٢٠١٠م: ٤٦٦-٤٦٨) إن أحد تجليات الأرواحية "الآنيمية" هو تقمص شخصية النبات والتشبه به حيث نری الشاعر شفيعی يشبه نفسه بالشجر مشيراً إلی علاقة السرو بزرادشت وذلک فی قصيدة "مع الماء" من ديوانه "علی لسان الورق":

من چون درخت معجز زرتشت/ چون درخت سرو كاشمر/ با شاخ و برگ سبز بهاران/
قد میکشم به روشنی صبح/ از سایه‌های رودکناران (شفيعی كدكنی، ٢٠٠٩م: ١٦٦)

إننی مثل شجرة زرادشت المعجزة/ مثل سروة كاشمر/ أنمو عند الربيع بأغصانی وأوراقی الخضراء/ كضياء الصبح/ من ظلال جوانب النهر

التفاح: «إنه رمز الخلود والشباب والفرحة السرمدية فی الحياة ما بعد الموت لذا فإن قطعها يسبب الشؤم. إن الآلهة الاسكاندنيافيه قد بلغت الشباب الأبدی بأكل التفاحة الذهبية.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٦٦) «كما تعتبر هذه الفاكهة رمزاً للتجديد والنضارة الدائمة.» (شواليه، ٢٠٠٩م، ج ٣: ٧٠١) «وقد اعتبرت الفاكهة الممنوعة فی الروايات اليهودية والإسلامية ولكون آدم بلغ الوعی باختيار هذه الفاكهة فإنها تعتبر رمزاً للمعرفة والوعی. كما أن التفاح يرمز إلی أفروديت "إله الحب والجمال" فی الأساطير اليونانية.» (برفر، ٢٠١٠م: ١٣٧) إن شاملو يشير إلی قصة الخليقة- والفاكهة الممنوعة وانخداع آدم وحواء بواسطة الحية وذلک فی قصيدة "سفر الشهود" من ديوان "فی العتبة":

زمين را انعطافی نبود/ سيّاره‌ای آتی بود.../ سنگپاره‌ای بی‌تميز كه در خشكای خميرهاش هنوز/ خود را خبر از خويشتن نبود/ كه هنوز نه بهشتی بود/ نه ماری و سيبی... (المصدر نفسه: ٩٨٧)

لم تكن للأرض مرونة/ كانت كوكباً قادماً .../ كانت عبارة عن قطعة صخرة غير واعية/ لم تكن تعرف شيئاً عن نفسها فی جفاف طينتها/ إذ لم تكن هناک جنة ولا حية ولا تفاحة ...

ويتحدث فی قصيدة "پريا" من ديوانه "الهواء النقی" عن التفاحة الذهبية:

هاجستيم و واجستيم/ تو حوض نقره جستيم/ سيب طلا رو چيديم/ به خونمون رسيديم (المصدر نفسه: ٢٠٤)

قفزنا وتحركنا/ قفزنا فی بركة الفضة/ قطفنا التفاحة الذهبية/ ووصلنا إلی بيتنا

«إن هذه التفاحة الذهبية شبيهة جداً بالتفاحة الذهبية فی الأساطير اليونانية ففی المرحلة الحادية عشرة من مراحل بطولة هرقل البطل الأسطوری اليونانی نجده يتجه نحو حديقة "جنيات المساء" وذلک بتوصية من "برومته" بحثاً عن التفاحة الذهبية ويصرع التنين ذا الرؤوس المائة بإطلاق سهم ويأخذه إلی الأطلس ويمنحه الأطلس إزاء ذلک ثلاث تفاحات ذهبية.» (لنسين غرين، ١٩٨٧م: ١٤٧-١٤٨)

شقائق النعمان: «إن هذه الوردة ترمز إلى العمر القصير الذی لا يتجاوز يوماً واحداً ففى الأساطير اليونانية نجد أن الشقائق هى وردة أدونيس وقد بدّله فينوس بعد موته إلى شقائق زرقاء اللون.» (شوالية، ۲۰۰۹م، ج ۲: ۷۰) إن شفيعى يعتبر الشقائق فى أشعاره نبتة إلهية وطاهرة وقد يوظفها كرمز لدماء الشهداء فعلى سبيل المثال نراه يقول فى قصيدة "من أجل المطر" فى ديوانه "من لسان الأوراق":

من نيز ميدانم كه ياران شقايق را/ دستى بنفرين/ از سِتاك صبح پرپر كرد.../ امّا نميگويم:/ ديگر نخواهد رُست در اين باغ/ خونبرگ آتشبويه‌اى/ چون قامتِ يادِ شهيدانش (شفيعى كدكنى، ۲۰۰۹م: ۱۹۹)

إننى أعلم أيضاً أن أصحاب الشقائق/ قد شتتتهم لعنة يد من ينبوع الصباح/ لكننى لن أقول/ بأن أوراق الدم ذات الرائحة النارية/ كمثل قامة ذكرى شهدائها/ لتنمو ثانية فى هذه الحديقة

طوبى: «إنها اسم شجرة من الجنة فى الروايات الإسلامية، إن أغصانها وأوراقها تغطى الجنة و إن أصل هذه الشجرة من بيت النبى (ص) والإمام على (ع) ويوجد فى بيت كل مؤمن غصن منها.» (ياحقى، ۲۰۱۰م: ۵۶۰) «لقد اعتبر شيخ الإشراق فى رسالة "عقل سرخ" هذه الشجرة وكر العنقاء "سيمرغ".» (السهروردى، ۲۰۰۵م: ۲۳۲) ويعتبر اخوان أن مكان أهل الجنة تحت شجرة الطوبى وذلك فى قصيدته "وحشى" من ديوانه "أرغنون":

بسى شدكه در سِلک جمعى همه شاد پريشان و غمگين و تنها غنودى
به جنّت در، آن جمع و در ظلّ طوبى تو در دوزخى روحفرسا غنودى

(أخوان، ۲۰۱۲م: ۱۹۲)

- كم مرة كنت فى جمع من المسرورين حزيناً وحيداً ومشعثاً.
- ففى الجنة وبين تلك الجموع فى ظل شجرة طوبى كنت فى الجحيم التى لا تطاق.

الصنوبر: «لقد ورد فى الأساطير أن الألواح الأولى التى صنعت منها سفينة نوح كانت من الصنوبر إنها شجرة مقدسة لإله البحر.» (فارنر، ۲۰۱۰م: ۵۷۰) وفى بعض الروايات المسيحية أن صليب المسيح كان من هذه الشجرة. إن شاملو يعتبر فى قصيدة

"مرثية" من ديوان "حديقة المرآة" أن صليب عيسى(ع) كان من الصنوبر:

و زائران خسته/ سرودگويان از دروازه بيت‌اللحم ميگذرند و در جلجتاى چشم به راه/ جوانه كاج/ در انتظارِ آن كه به هياتِ صليبى درآيد/ در خاموشى شتاب‌آلودِ خويش به جانبِ آسمان قد ميكشد (شاملو، ٢٠١٠م: ٣٩٢)

ويمر الزوار المتعبون/ منشدين من بوابة بيت لحم/ وفى گجل جتاى" تنتظر شتلة الصنوبر الفتية أن تتحول إلى صليب/ فهى تنمو نحو السماء فى صمتها المفعم بالعجلة والسرعة

الحرمل واللبان: إن إحراق الحرمل لدفع العين عادة معروفة فى إيران وهذه إحدى مظاهر عبادة الروح أو التوثين الجنسى. حيث نرى أخوان يشير إلى هذه العادة القديمة فى قصيدة "الخطاب" من ديوان "فى الساحة الضيقة الخريفية فى السجن":

به گِرد شهر/ بخور گلپر و اسپند با كُندر بگردانيد (أخوان، ٢٠١٢م: ٣٣)

طوفوا حول المدينة ببخور الحرمل واللبان

القمح: «إن القمح هو طعام الخلود ورمز لمنحة الحياة من جانب الرب.» (شواليه، ٢٠٠٩م، ج ٤: ٧٥٨) «ففى روما واليونان القديمتين كان رجال الدين ينشرون حبات القمح أو الدقيق على رأس الأضحية قبل التضحية بها. ولعل هذا العمل رمز لنشر نذر الخلود أو منح وعد البعث للأضاحى.» (المصدر نفسه: ٧٥٧) وبعض الروايات الإسلامية فإن أكل القمح قد أدى إلى هبوط آدم وحواء من الجنة ويشير أخوان إلى انخداع آدم وأكله القمح وخروجه من الجنة:

دلم فريفت بهشتى جمال گندمگون   بتى، چنان كه مگر گندمى، نياى مرا

(أخوان، ١٩٥١م: ٢٠)

-لقد خدعت قلبى ذات دلّ وجمال سمراء إنها صنم فهى كتلك القمحة التى خدعت جدى.

نبات القتاد: إنها فى شعر شفيعى رمز للتقيد أمام النسيم الذى يرمز للحرية ففى قصيدة "رحلة سعيدة" من ديوان "كوچه باغ هاى نيشابور" تجرى مناظرة بين القتاد والنسيم:

چو ازين كوير وحشت به سلامتى گذشتى/ به شكوفه‌ها، به باران/ برسان سلام ما را (شفيعى، ٢٠٠٩م: ٢٤٣)

عندما مررت من صحراء الخوف هذه بسلامة/ سلّم على الأزهار والأمطار من جانبى

الراوند (مردم گیاه): «إنها نبتة یشیر اسمها فی الفارسیة إلی شکلها حیث إنها شبیهة بالإنسان ویعتقد عامة الناس أن کل من قطف هذا النبات فإنه سیموت.» (زمردی، ٢٠٠٨م: ١٦١) «ففی الأساطیر الإیرانیة یتحول "مشی ومشیانه" من الجسد النباتی إلی الجسد الإنسانی. فحسب هذه الأسطورة فإن کیومرث المشهور فی الأساطیر الإیرانیة یعتبر المخلوق السادس علی ید أهورامزدا والإنسان الأول. فهو بعد دخول اهریمن إلی العالم قد قاتل أصحاب أهریمن لمدة ثلاثین عاماً وقضی علی قائدهم غیر أن أهریمن أحدث سُمّاً فی جسد کیومرث الخالد بمساعدة "جهی". وسلط علیه الجوع والعطش والمرض. واستولت غیلان الکسل والموت علی روح کیومرث وقضت علیه وتحول جسده إلی البرونز المنصهر.» (رضی، ١٩٦٥م: ١٦٠) «إن کیومرث بعد وفاته حظی بدعم امشاسبندان حیث ظهر بعد أربعین عاماً من موته مشی ومشیانه أو "مشیگ ومشیانگ" من نطفته.» (بهار، ١٣٧٥م: ٨١) «ففی المعتقدات الإیرانیة العامة أن أکل هذه النبتة یؤدی إلی خلق الحب لذلک فقد أطلق علیها اسم مهرگیاه أی نبات الحب.» (ماسه، ١٩٧٤م: ٣٨٢) «کما أن أکل المرأة التی لا تستطیع الإنجاب لهذه النبتة یؤدی إلی الخصوبة والحمل لدیها.» (المصدر نفسه: ٣٩١) ومن أسمائها لدی العامة إسبرنگ وبیروج الصنم وسگ کن وقد استخدم أخوان مشی ومشیانه کرمزین نباتیین وربط بین العمدة وربة البیت وبین حدائق الورود والمشتل:

سالگرد کدخدایی بر تو فرّخ باد/ همچنان کدبانویت را، ای شما مشّی و مشیانه/ بر شما خوش بگذرد ایّام/ عیشتان گلزار و گلخانه (اخوان، ٢٠١٢م: ٣٣٦)

هنیئاً لک ذکری اختیارک عمدة/ وکذلک ذکری اختیارک ربة بیت یا مشی ویا مشیانه هنیئاً لکما الأیام/ فلتکن حیاتکما حدیقة ورود ومشتلاً

وفی قصیدة أخری یشیر أخوان إلی اسم مردم گیا:

جهانخواران جهان را پاک خوردند   از این نامردمان مردم‌گیا بِه

(أخوان، ٢٠٠٨م: ١٦٦)

– لقد ابتلع الظالمون العالم بأکمله، فنبتة مردم گیا الشبیهة بالبشر خیر منهم.

النیلوفر: إن الأساطیر المصریة تعتبر أن أوزیروس إله العالم السفلی تحت الأرض

يرتدى تاجاً من أزاهير النيلوفر. ويهبط هوروس إله الصمت على وردة النيلوفر كما أن نيلوفر الماء يشير إلى الأرض التى خلقت حديثاً. «أما الأساطير الهندية فتعتبر النيلوفر علامة الأساس الأنثوى للحياة أو الجسد الأنثوى كما أن هذه الزهرة لعلاقتها الوثيقة ببوذا ترمز إلى بوذا وإلى الشمس.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٧٥) «ففى الديانة البوذية يتم تشبيه الإنسان بالنيلوفر المتجذر فى الوحل غير أنه قادر على الوصول إلى الشمس.» (رنجبر، ٢٠٠٢م: ١٧٨) «أما الأساطير الإيرانية فتعتبر النيلوفر ووردة الناهيد ونيلوفر الماء كلها وعاء لنطفة زرادشت أو ما يسمى بفرّ زرداشت كما كان الإيرانيون يشربون عصير هذه الوردة كالخمرة وكنبات مقدس.» (ياحقى، ٢٠١٠م: ٨٤٠-٨٣٩) ويشير شاملو فى قصيدة "المطر" من ديوان "حديقة المرآة" إلى علاقة النيلوفر بالسماء قائلاً:

و آنگاه بانوی پر غرور باران را [دیدم]/ در آستانه نیلوفرها/ که از سفر دشوار آسمان باز میآمد (شاملو، ٢٠١٠م: ٣٦٢)

وعند ذلک رأيت سيدة المطر المغرورة/ على عتبة ورود النيلوفر/ عائدة من رحلة السماء الصعبة

ويتحدث شفيعى عن نيلوفر مرو فى قصيدة "الألفية الثانية لغزال الجبل" من ديوان "مراثى سروة كاشمر":

شاخ نیلوفر مرو است گهِ زادنِ مهر/ کز دل شطّ روانِ شنها/ میکند جلوه از اینگونه به دیدار مرا (المصدر نفسه: ١٩)

إن غصن نيلوفر مرو عند ولادة مهر/ من وسط شط الرمال المتحركة/ يتجلى على هذه الشاكله ويزورنى

النتيجة

إن للنبات وجهاً أسطورياً ورمزياً فى الشعر الفارسى المعاصر وتم توظيف جميع مظاهر الأساطير النباتية مثل الطوطمية والأرواحية "الآنيمية" وحلول الإنسان فى النبات والتوثين الجنسى فيها.

لقد استخدم أخوان، وشاملو، وشفيعى كدكنى الشعراء الأسطوريون الثلاثة فى

الشعر الفارسی المعاصر البعدين الرمزی والأسطوری للنبات فی أشعارهم. متأثرين فی استخدام الرموز النباتية بالروايات الإيرانية والإسلامية وأحياناً المسيحية واليونانية أوالرومانيـــة واليهودية .لقد تحدث أخوان عن مجموعة من النباتات متأثراً بالأســـاطير الإيرانية منها كزبرة البئر (پرســـياووش) والراوند (مردم گيا) "مشی ومشيانه" وقد ذكر متأثراً بالروايات الإسلامية طوبی وسدرة المنتهی. كما أشار إلی إحراق الحرمل متأثراً بالمعتقدات العامة. غير أن شاملو كان متأثراً بالروايات اليهودية- المسيحية واليونانية- الرومانية حيث ذكر شـــجرة التين الشـــجرة التی صلب يهوذا نفسه عليها معتبرا صليب عيســـی من شـــجرة الصنوبر واســـتخدم الروايات الرومانية ذاكراً عبرها جانوس إله البوابات كإله نباتی ينمّی النباتات. كما أشار إلی التفاحة كفاكهة ممنوعة و إلی التفاح الذهبی فی الأساطير اليونانية. أما شفيعی كدكنی فقد اعتبر الشقائق نبتة إلهية وطاهرة معتبراً إياها رمزاً نباتياً من دم الشـــهيد كما أشـــار إلی ســـروة كاشمر كشجرة زرادشت المعجزة وحلف أحياناً بها إشارة إلی تقدسها.

المصادر والمراجع

آريا، غلام علی. (١٩٧٧). آشنايی با تاريخ اديان. طهران: مؤسسه فرهنگی وانتشاراتی پايا.

اخوان ثالث، مهدی. (١٩٥١). ارغنون. ط ١. طهران: زمستان.

ــــــــ (٢٠٠٨). تو را ای كهن بوم و بر دوست دارم. ط ٨. طهران: زمستان.

ــــــــ (٢٠١٢). سه كتاب. ط ١٦. طهران: زمستان.

الإلياذة، ميرچا. (١٩٩٣). رساله در تاريخ اديان. ترجمه جلال ستاری. طهران: سروش.

برفر، محمّد. (٢٠١٠). آينه جادويی خيال. ط ١. طهران: اميركبير.

بهار، مرداد. (١٩٩٦). پژوهشی در اساطير ايران. ط ١. طهران: نشر آگاه.

پرون، استيوارد. (٢٠٠٢). شناخت اساطير رم. ترجمه باجلان فرّخی. ط ١. طهران: اساطير.

پلودين، ليدی؛ بريرلی، مولی؛ بريگ، آسا. (١٩٧٢). اساطير يونان. ترجمه محمّد نژاد. طهران: پديده.

پورداوود، ابراهيم. (١٩٦٨). يشت‌ها. مجلدان. ط ٢. طهران: طهوری.

راشـــد محصّل، محمّدتقی. (١٩٨٧). گزيده‌های زادسپرم (ترجمه). طهران: مؤسسه مطالعات و تحقيقات فرهنگی.

رضی، هاشم. (١٩٦٥). اديان بزرگ جهان. ط ١. طهران: فروهر.

رنجبر، اميرحسين. (٢٠٠٢). بودا، در جست و جوی ریشه های آسمان. طهران: فیروزه.
زمرّدی، حمیرا. (٢٠٠٦). نقد تطبیقی ادیان و اساطیر. ط ٢. طهران: زوّار.
ـــــــ (٢٠٠٨). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی. ط ١. طهران: زوّار.
ژیران، ف؛ لاکوئه، ک؛ دلاپورت، ل. (٢٠٠٣). اساطیر آشور و بابل. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. طهران: کارون.
سرخوش کرتیس، وستا. (١٩٩٤). اسطوره های ایرانی. ترجمه عبّاس مخبر. طهران: نشر مرکز.
سهروردی، یحیی. (٢٠٠٥). مجموعه آثار شیخ اشراق. به تصحیح هانری کربن و سیّد حسین نصر. طهران: انستیتو ایران و فرانسه.
شاملو، أحمد. (٢٠١٠). مجموعه آثار. دفتر یکم: شعرها. ط ٩. طهران: نگاه.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (٢٠٠٩). آیینه‌ای برای صداها. ط ٦. طهران: سخن.
ـــــــ (٢٠١١). هزاره دوم آهوی کوهی. ط ٧. طهران: سخن.
شهمردان بن این الاخیر. (١٩٨٣). نزهت نامه علایی. به تصحیح فرهنگ جهان پور. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
شوالیه، ژان؛ بران، آلن گرا. (٢٠٠٩م). فرهنگ نمادها. ترجمة سودابه فضایلی. ط ٣. طهران: انتشارات جیحون.
فردوسی، ابوالقاسم. (٢٠٠٥م). شاه‌نامه. جلد ١. ط ٢. طهران: هرمس.
فرنبغ دادگی. (١٩٩٠م). بندهشن. ترجمة مهرداد بهار. ط ١. طهران: توس.
فروید، زیگموند. (١٩٧٢م). توتم و تابو. ترجمة محمّدعلی خنجی. ط ٢. طهران: طهوری.
فریزر، جیمز. (٢٠٠٩م). شاخه زرّین. ترجمة کاظم فیروزمند. ط ٦. طهران: آگاه.
کتاب مقدّس. (٢٠٠٩م). ترجمة فاضل خان همدانی، ویلیام گلن و هنری مرتن. ط ٣. طهران: اساطیر.
کریستن سن، آرتور. (١٩٥٧م). کیانیان. باهتمام ذبیح الله صفا. طهران: انتشارات علمی فرهنگی.
کریستی، انطونی. (١٩٩٤م). اساطیر چین. ترجمة باجلان فرّخی. طهران: اساطیر.
گریوز، رابرت. (١٩٩٨م). افسانه خدایان. ترجمة مهدی علوی. ط ١. طهران: نشر سمیرا.
لنسین‌گرین، راجر. (١٩٨٧م). اساطیر یونان. ترجمة عبّاس آقاجانی. ط ١. طهران: سروش.
ماسه، هانری. (١٩٧٣م). آداب و معتقدات ایرانی. جلد ١. ترجمة مهدی روشن‌ضمیر. تبریز: موسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
وارنر، رکس. (٢٠١٠م). دانش‌نامه اساطیر جهان. ترجمة ابوالقاسم اسماعیل‌پور. ط ٤. طهران: اسطوره.
یاحقّی، محمّدجعفر. (٢٠١٠م). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. ط ٣. طهران: فرهنگ معاصر.
یونج، کارل‌جوستاف. (٢٠١١). انسان و سمبل‌هایش. ترجمة محمود سلطانیّه. طهران: جامی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة -العدد الثامن عشر -صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م
صص ٩٨ ـ ٧٧

المقاومة في الشعر الجزائري والإيراني دراسة مقارنة بين مفدي زكريّا وفرخي يزدي

عيسى متقي‌زاده *
سيد إسماعيل حسيني أجداد **
حامد پورحشمتي (الكاتب المسؤول) **

الملخّص

إنّ الأدب مقولة رقيقة تتناسب مع طبع البشر حيث مثّل خلال التاريخ دورا كبيرا في الثورات والحركات الاجتماعيّة لقصد الاستقلال أو الحريّة، وهو يتفرّع إلى ما يصنع أدب المقاومة الّذي هو أدب جيّاش لايقبل الثبوت واليأس إذ يعمد إلى الدفاع عن المجتمعات رافضا الهيمنة القهريّة، وبوصفه سلاحا مانعا يتيح مجال الخلود الثقافيّ للمجتمعات المهجومة، محاولا أن يحيي لهيب الرجاء في قلوب الشعوب؛ فشأنه يرتبط بساحة الفكر المعاصر وهو في الشعر منهج مساعد على فهم الجودة الشعريّة ومشهد من المشاهد العظيمة المستنهضة، عزّز الشعوب ضدّ إرادة الطغاة الذاهبين في تصرّفاتهم إلى الكبت والعنجهيّة؛ فيؤخذ بعين الاعتبار مجرّد سلاح لبعض الشعراء المقاومين مثل فرخي يزدي ومفدي زكريّا اللذين بذلا جهدا رياديّا في مقاومة الأدبين الإيرانيّ والجزائريّ. ومن هذا المنطلق تحاول هذه المقالة بمنهج وصفيّ- تحليليّ، وبالاعتماد على المدرسة الأمريكيّة والسلافيّة للأدب المقارن، دراسةً ومقارنةً بين الشاعرين، مفدي زكريّا وفرخي يزدي، وهي تغضّ الطرف عن ضرب الثورتين عند البلدين. تدلّ حصيلة البحث على أنّ الشاعرين يشتركان في الهدف العامّ ويختلفان في المنهجيّة؛ فتصطبغ مقاومة فرخي بالصبغة العنيفة المتمايلة إلى طريقة العتاب لشعبه، والصراخ عليهم بدلا من أن يوجّه الملامة إلى الاستبداد والاستعمار وفي المقابل ينهج مفدي زكريّا نهجا تشويقيّا لشعبه في مسيرة المقاومة حيث يعتزّ بشعبه فيقوم بوصف بطولالتهم حتى يزيد هكذا من روح المقاومة لديهم.

الكلمات الدليلية: المقاومة، شعر الثورة الدستورية الإيرانية، الشعر الجزائري، مفدي زكريّا، فرخي يزدي، المقارنة.

---

*. أستاذ مشارك بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران
**. أستاذ مساعد بجامعة گيلان، رشت، إيران
***. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران Poorheshmati@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٨/١٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٨ش

المقدّمة

كانت العلاقات الأدبيّة والثقافيّة بين الأمم وآدابها منذ القديم وفقا لمبدأ التأثير والتأثّر (غنيمي هلال، لاتا: ١٦) والّتي جعلت آداب الملل المختلفة على نحو سلسلة وطيدة يتشبّث بها الأديب دون الاعتناء بخلافات ظاهرية ولغوية في العالم، مستهدفا لتدريج تنمية شاملة في الحركة الأدبيّة للعالم. يُعدّ الأدب أحدَ الفنون الرائعة الخمسة مثل الرسم، والموسيقى، والنحت و...؛ وصناعة فنيّة يستمّد منها البشر للتعبير المؤثّر عن خبايا نفسه في كلّ ما تضطرب به من مختلف الفكر والهواجس، ويلعب دورا غير قابل للجحد في تغيير الأفكار وتصوير العواطف، وبخاصة إن يتزيّن شعره بميسم المقاومة فيظلّ مرآة تعكس جماليّات المجتمع ومشوّهاته وتصوّر ملامح الضعف والمثابرة أثناء المواجهة للأحداث المباغتة؛ فقد كان الإنسانُ موضوعَ الأدب في ذاته وفي استجابته لما حوله. (مندور، ١٩٨٨م: ٣٩)

لايسبغ موضوع المقاومة على الشعر قيمة فنية لوحده، وإنّما هو يزيد من قيمتها التاريخيّة والوثائقيّة، غير أنّه فضلا عن الموضوع بحاجة ماسّة إلى التقنية والأدوات، حتى يأخذ بقيمة فنيّة منشودة، في الواقع من يعيش المجتمع يسعى أن يقدّم بأقصي ما عنده خدمة للمجتمع بيد أنّه قد تختلف جوانب الخدمة، على سبيل المثال يوظّف الرسام ريشته ويدوّرها نحو معضلة قصدها، ويمثّل الكاتب شخصيّات خياليّة ترتدى لباس الواقعيّات في القصص، ويكتب الشاعر قصائد وطنيّة من جرّاء تأثير بالغ يحظى به في إثارة الأفكار الجماعيّة من خلال التصدّى للعدوان والظلم، وكلّ المساعى لهؤلاء الأشخاص لاتقلّ من جهد الجندىّ المقاتل داخل المعركة؛ فالحرب لاتنحصر في ساحة القتال، بل تتعداها إلى عالم الأدب عامّة وإلى الشعر خاصّة.

وأمّا من أهمّ البواعث الّتي جعلت الشعراء ومنهم الجزائريين يجنحون إلى ضرورة النقل من القالب التقليدىّ والهندسىّ إلى النُطق الجديدة فكانت تجاوبا مع متطلّبات الحياة المعاصرة وتفاعلا مع التطورات السياسيّة، والثقافيّة، والاجتماعيّة الّتي كانت قد تشهدها الجزائر بعد الحرب العالميّة الثانية المولودة من الظروف الكثيرة المتشابكة خلال مراحل تاريخية مرّ الشعر بها لتحقيق الاستقلال. (ميلود، ٢٠١٢م: ٢٨) وكان مفدى زكريّا

الملقّب بابن تومرت وشاعر الثورة التحريرية فی الجزائر (قادری، ١٣٨٩ش: ٢٤٤) يحضّ بألفاظه المدمّرة شعبه على رفع الفعل الثوریّ ويكشف أثناءه عن نزعته الشعريّة الموروثة الّتی تنطلق من تجربته الشعريّة ويصبغ قصيدته بالطاقة الأدائيّة والجماليّة الّتی تظهر انتماءه إلی المذهب الكلاسيكیّ وهو بامتلاكه ذكاوة شعريّة متعالية قبل أن يدرک معاناة الشعب خياليّا فی كسوة الشاعريّة جرّبه تجربة واقعيّة فی حياته وذلک ساعده على نقل التجارب إلى شعبه وغرس روح المقاومة والصمود فيهم.

تذوّق الأدب الفارسیّ أيضا منحنيات عدّة وعصورا شتّى ليستلّ نفسه من غلاف اقتصاره فی المجموعات القليلة مركّزا على جماعات وسيعة من المجتمع منها طبقة العمّال (شفيعی كدكنی، ١٣٨٠ش: ٣٧) وتحوّل على مرّ الأيّام أبرز المضامين الشعريّة فی المشروطة (الثورة الدستورية الإيرانية) إلی الحريّة، والوطن، وتنفيذ القانون، والمبالاة بحقوق الشعب والّتی جعلت الشعر يتسلّل عقب العناية بهذه المواضيع فی الصحف كلغة مثيرة للنهضة. (سبانلو، ١٣٦٩ش: ٤٣٣) وكان فرخی يزدی بوصفه شاعرا صحفيّا فی المشروطة يمتهن بالنيابة فی مجلس الشوری الإسلامیّ ويعدّ شاعرا كبيرا يمزج الغزل بالمضامين الاجتماعيّة والسياسيّة الصريحة حيث قد يخلو من العلامات الحبّية والعرفانيّة؛ فلاغرو أن ينفعل فرّخی يزدی بالأحداث التاريخيّة آنذاک فی إيران ممّا يؤثّر عليه تأثيرا بالغا مسهما فی تكوين شخصيته الأدبيّة والسياسيّة، وتوجيه مبادئه إلی حيّز الكفاح للاستبداد الداخلیّ والاستعمار الأجنبیّ.

أسئلة البحث

ما هو دور المقاومة لدى الشاعرين مفدی زكريّا وفرخی يزدی؟ وأی مضامين مشتركة يحظی بها كلاهما فی تحقيق حركة المقاومة والوفاء بحقها؟

ما هی الفروق والمشابهات بين الشاعرين من خلال حركتهما الشعريّة المقاوميّة وتوظيف المضامين المشتركة فی الهدف والمنهجيّة؟

خلفيّة البحث

يحتلّ مفدی زكريّا مكانة باسقة فی أدب الجزائر؛ فتناولته بعض الدراسات منها:

دراسة «شعر الثورة عند مفدی زکریا، دراسة فنية تحليلية»، كتبه يحيى الشيخ صالح سنة (١٩٨٦م) وهو مأخوذ من رسالته الجامعيّة في جامعة قسطنطنيّة بالجزائر حيث يقوم فيه الباحث بتحليل مضمون زکریا الشعريّ ومدى انتمائه إلى بلده الجزائر مستعينا بقضيّة الثورة وتجلّياتها الفنّيّة ليكشف عن فكرة الشاعر في ضرب النضال وطريقته في هذا المضمار.

الدراسة الأخرى «مفدي زكريا شاعر النضال والثورة» كتاب انتشرت طبعته الثانية سنة (١٩٨٩م) ويعدّ قدوة الدراسات الأكاديميّة المؤلّفة حيال هذا الشاعر الكبير، ومن الإنصاف الاعترافُ بفضل مؤلفه محمد صالح ناصر علي هذا الجهد العلمي المشكور، لما يتميّز به من تحليل دقيق عن إنتاجات زكريا الشعريّة من الناحيّتين الفنيّة والموضوعيّة وهي دراسة تستقطب معظم تركيزها على النضال الشعريّ والثورة الّتي لعب الشاعر دورا فيها.

أمّا الدراسة الأخرى فهي "صور من الأثر القرآنيّ لدى مفدي زكريّا شاعر الثورة الجزائرية"، كتبتها فاطمة قادري سنة (١٣٨٥ش)، والّتي تزاول فيها حياة الشاعر، وشاعريّته، وتأثره بالقرآن الكريم من ألفاظه ومفاهيمه، وتربطها بثورة الجزائر ذاهبة إلى أنّ الشاعر موهوب ساعدته على ذلك ثقافته الدينيّة والعربيّة ممّا وفّر له الصورة الشعريّة المستمدّة من القرآن لنقل أفكاره وتجاربه للمتلقّيين، وهناك دراسة في الموضوع بعينه لكنّها بشكل آخر معنونة بـ"القيم الدينيّة في شعر مفدي زكريّا"، لمحمدعلى آذرشب عام (٢٠٠٨م)، يومئ فيها إلى شخصيّة الشاعر، وسيرته، وأصله العائلي، ونوازعه الدينيّة.

هذا وهي بعض الدراسات المركّزة على شعر المشروطة (الثورة الدستورية الإيرانية) وفرخي يزدي خاصّة، منها:

رسالة ماجستير تحمل عنوان «بررسی أشعار وأفكار شاعران مبارز مشروطة؛ عشقي، عارف، فرخي يزدي وبهار: دراسة أشعار الثورة الدستورية الإيرانية، المقاتلين وأفكارهم...» دراسة كتبها عبدالله رضايي سنة (١٣٧٩ش) والّذي يستشفّ فيها الشعر المحتجّ في إيران حتى فترة المشروطة (الثورة الدستورية الإيرانية) عند أعلامه ويجعل

فرخى إلى جانب أجياله وإن لم يكتف الباحث فى صلب الدراسة بهؤلاء الشعراء بل أضاف إليهم الآخرين مثل أبى القاسم اللاهوتى و دهخدا، لكنّه يشير إلى حياة فرخى وشعره فى فصلها الخامس ويقدّم فيه مفاهيمه الشعريّة مثل الكفاح للظلم والاحتلال.

والأخرى «حبسيات فرخى يزدى وفرخى سيستانى از ديد تطبيقى: حبسيات فرخى يزدى ومسعود سعد من منظار الأدب المقارن» كتبتها منصورة شريف زاده سنة (١٣٨٢ش)، ناهضة فيها بتعريف الحبسيات والإدلاء بشرح مختصر عن الأحداث السياسية فى حياة الشاعرين ثمّ يتمّ قيامها بالتعبير عن أساليبهما الفنيّة وأمّا ما يخص فرخى يزدى فيها فتكترث الباحثة للغته وتعبيره عن الحريّة وصياحه بالسياسات الاستبدايّة والاحتلاليّة وتعبّر عن تجاربه العاطفيّة والشعوريّة الحاظية بوسعة كبيرة فى أشعاره بالنسبة لمن يقارن به.

وهناك رسالة ماجستير أخرى تحمل عنوان «بررسى تطبيقى درون مايه وساختار شعر فرخى يزدى وإبراهيم طوقان: دراسة المضمون والبنية الشعرية المقارنة عند فرخى يزدى وإبراهيم طوقان» كتبتها سمانه نوروزى عام (١٣٩١ش)، ومارست فيها الكشف عن المماثلات عند الشاعرين وكان اتّكاؤها الأكثر على معرفة شواهد من الصناعات الأدبيّة والموسيقيّة فى أشعارهما.

نظرا إلى الدراسات التى تمتّ بصلة لمفدى زكريّا وفرخى يزدى، لم نعثر فيها على ما يكون قد ابتغى استشفافا فى أشعارهما مقارنيّا، فتتميّز دراستنا بمقارنة أشعار الشخصيّتين اللتين لم يؤدّ بعدُ حقهما من التقدير بالرغم من مضىّ زمن علي أفول نجمهما عن عالم الأحياء، لكنّ شعرهما مايزال يسطع فى القلوب والضمائر.

المقاومة بين الشاعرين

إنّ الدراسة التحليليّة تفتّش عن العمل الإبداعيّ وتساعد على الاستكشاف لأسرار الأدب وبهائه وهى فى غاية الأهميّة حينما تتّسم بأدب المقاومة الضامّ، عوامل ضعف وقوّة أصيبت بها النفس الإنسانيّة أثناء احتمال الآلام وخيبة الأمل؛ فكلّ عمل أدبيّ يبلغ ذروته حين يتّصف بالميزة المقاوميّة حيث لو لم يتنعّم بها لفقد على التأكيد

عنصرا هامّا من عناصر تواجده. (شرف، ١٩٩١م: ٦٦) كان للبيئة الإسلامية الأصيلة التي ترعرع مفدى زكريّا وفرخی یزدی فيها وما احتملاه من الاستبدادات الداخليّة والأجنبيّة، تأثيرٌ بالغ على تنمية شخصيّتهما الشعريّة وأعمالهما العالميّة؛ فانصاع الكثير من البلدان العربيّة فی الفترة المعاصرة لعدوان المستعمرين مثل فرنسا الّتی سمحت لنفسها بالتدخّل فی حدود الجزائر سنة ١٨٣٠م (كريم، ١٩٦٨م: ٢٣) وهذا الزمن بنفسه يتزامن مع رفرفة راية التحرّر على يد جمال عبد الناصر- حين نشبت ثورة مسلّحة فی أول نوفمبر من عام ١٩٥٤م فی الجزائر (ابن بله، ١٤٠٦ق: ٣٣٣٤)- مدعاة لرفض الانقياد الشامل لقوة فظّة تابعة للاستعمار الفرنسیّ؛ فأمسک البعض بالسلاح واستمدّ الآخر من الفكر، والقلم، والآداب (ركيبی، ١٩٨١م: ١٣) هذا وقد اندلعت فی إيران حركات تحرريّة من الثورة الدستورية الإيرانية سنة ١٩٠٤م وأدّت إلى ثورة سنة ١٩٧٩م، وبدّلتها من نظام ملكی خاضع لأميركا إلى الجمهوريّة الإسلاميّة الواقعة من الإدلاء بصوت الشعب الإيرانیّ.

وتدلّ العلامات الشعرية فی أشعار الشاعرين على أنّهما يبتليان بالقضايا الجماهيريّة وليس بوسعهما اللامبالاة بها؛ فلم يكونا فی إنشادهما لاهين، ولم ينظما الشعر للمضاهاة أو للمباهاة بل يعبّران عن تجربتهما الواقعيّة متمسّكين بتقليديّة البناء الشعریّ الموروث على صعيد التشكيل الموسيقیّ فی أشعارهما؛ لذلک يعكس شعرهما نبض أحاسيس المجتمع، وصدي جلبات الأمّتين اللتين ضاقتا ذرعا بألوان التنكيل وتذوّقتا أقسي ضروب الاستبداد والاحتلال المنتهيين إلى استلاب العقل والشعور. كان لمفدی زكريّا فی هذا الخضمّ دور ملحوظ؛ فلكونه شاعرا لثورة الجزائر ينزع نزعة مقاوميّة من خلال مواجهته لحقائق أرجائه (قادری، ١٣٨٩ش: ٢٤٦) ولم تمنعه الظروف المضطربة والمشقّات المتعاقبة عن هدفه الّذی رسمه لنفسه من قبل، بل أصبح يلهج بحبّ الوطن وينوّه بالأمجاد والقيم الوطنيّة حتی دُعی عن هذه الطريق بشاعر الوطنيّة والمناسبات الخطيرة. (نويهض، ١٩٨٠م: ٣٠٩) وفی نهاية المطاف لقی حتفه، اللهمّ إلّا مازال كلامه إلى الأبد يتّسم بالحريّة، والعدل، وعدم الانصياع للظلم. هذا وما يذهب بالدراسة إلى شعر عصر الثورة الدستورية الإيرانية وفرخی يزدی، هو دلالة المفاهيم فی الأشعار

دون الاحتفاء الخاصّ بصياغتها الشكليّة وتجميلها؛ لأنّ الفحوى الثورىّ كان حاجة للزمن ويفيد مواجهة الشاعر لتحديّات المجتمع الغائص فى الورطة؛ فجرّبت إيران منذ السلف، الظروف الصعبة وإن تزامنت مع الثورة الدستورية غير أنّ حريّتها تتجسّد فى إحراز المصالح الشخصيّة فى حين أخذ فرخى يزدى فى أشعاره عن الحرية بعين الاعتبار مفهوما واسعا دون أن يقصد قصرها على طابق خاصّ من المجتمع وإنّما هو يختار لأشعاره مضمون العدل والمحاولة للقضاء على الاضطهاد والاستبداد. (شريف زاده، ١٣٨٢ش: ١٤٥) وفى الواقع مشاركة الشاعر فى بلد محتلّ مفعم بالأحداث المزعجة، وتواجد الفقر، وانعدام العدل الاجتماعىّ، والسياسىّ تدفعه اعتباطيّا إلى توجيه كلامه نحو أذن الشعب والسياسيين للمجتمع.

تكثر فكرة المقاومة عند الشاعرين؛ فتنظر الدراسة دون العناية بالخلافات فى ضرب الثورتين فى المجتمعين الإيرانىّ والجزائرىّ، إلى كلّ ما يجرى بينهما من مناهج ثوريّة مشابهة ومخالفة بالمقارنة على أساس المدرسة الأمريكيّة للأدب المقارن والمدرسة السلافيّة الّتى تعتبر الأدبين المشتركين ناتجين عن المماثلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة فى المجتمعات. (پروينى، ١٣٩١ش: ٨٠) فيتمّ فيها تسليط الضوء على مقارنة ثلاث قضايا أساسيّة بين الشاعرين وهى إثارة الشعب على المبادىء المثالية ورفض الاستبداد والاستعمار.

إثارة الشعب

يعيش الأدب متماشيا مع انطباعات المجتمع البصريّة، والسمعيّة، والفكريّة، ويعالج الكثير ممّا يمسّ واقع المجتمع ويتأثّر به ويؤثّر فيه؛ فتقوم بينه وبين المجتمع علاقة متبادلة فى غالبها مع التأثير والتأثر، والّتى قدتصل إلى قوة التجاذب أو التنافر. من ثمّ حين يصوّب سميح القاسم وفرخى يزدى إلى هدف شعرىّ فى أشعارهما لايستنكفان عن بذل العناية به وأمّا طبيعة مفدى زكريّا الثوريّة فتتوقّف على الاعتماد على إيمانه الحاظى بالقوّة لقلب الأوضاع والذهاب بالصراع فى صفوف الشعب. (ناصر، ١٩٨٥م: ٤٧٦) فيمنح أشعاره نسجا ثوريّا غنيّا ويرسم زحفات شعبه المتعاقبة بالأحاسيس الرقيقة

المنبثقة عن قلب ينبض على الضمير الإنسانيّ الّذى خاب أمله؛ فيصنع صورة عامّة عن الظروف الصعبة ويميل إلى أساليب متعدّدة حتى يحفّز الشعب الجزائرىّ على ما يريده؛ منها استدعاء التراث، والمفاخر، والأساطير، إثارة لشعبه على المشاركة فى ساحة الحرب؛ ها هو الّذى ينصّ عليه رولان بارت١١ فى الدلالة الحيّة للنص الشاهد على حضور التراث قائلا بأنّ: «لذة النص ليس قطيعة مع التراث بل هى التراث ممتدّا إلى ما لانهاية.» (بارت، ١٩٩٢م: ١٥) فيعتبر التراث أحد ينابيع الإبداع والنشاط الفكرىّ الّذى يهتمّ به الأديب المعاصر كمعين لاينضب. (عبدى، ١٤٢٩ق: ٥٨)

إنّ هذه العلاقة الوطيدة بالتراث تدفع الشاعر إلى الالتزام بالشعر العمودىّ؛ فيوصى الشاعر «صلاح الدين» بالانضمام إلى جماعتهم والتضافر معهم بالخطاب الوهمىّ ويلقى له رسالة ثوريّة مطمئنّا إلى أنّ صلاح الدين ونفسه يطاردان هدفا مشتركا وهو التخلّص من يد الغاشم؛ فيصبح صلاح الدين للشاعر رمز النجاح ولكن لايبلغ شأوه مبلغ مكانة الشاعر؛ فالشاعر هو الّذى يترأسه ويتطلّب حضوره ميدان الحرب جنديّا له:

هكذا يفعل أبناء الجزائر ... ياصلاح الدين،فى أرض الجزائر..
سر إلى الميدان، مأمون الخطى ... وتطوّع، فى صفوف الجيش، ثائر
أنت جندى، بساحات الفدا ... وأنا، فى ثورة التحرير، شاعر

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ١٣)

تقتضى أنموذجيّة الشخصيّة التراثيّة باستمراريّة التعدّد لملامح البشر فى الحياة، وإضاءتها تعنى الخلق لنماذج إنسانيّة جديدة مثل «صلاح الدين»؛ فهو خصم للأروبيين ونموذج فى الوعى الأروبىّ للفارس الشهم الّذى تتمثّل فيه أخلاق الفروسيّة ولكن تناقلته ألسنة الأمّهات ليخيفنّ أبناءهنّ باسمه (علوان، لاتا: ٤٧) فلاشّك فى أنّه أمير عظيم وأقوى قائد فى العالم الإسلامىّ وعلى الرغم من هذه الأمور يجعله الشاعر جنديّا لجيش يقوده لوحده، فالشاعر الّذى لايعتبر لنفسه مهمّة قتاليّة غير التوظيف لسلاح التحرير "أنا فى ثورة التحرير شاعر" وغير الحظوة بالخيال الشعرىّ والتمنّى على النجاح لأبنائه؛ يرجو هنا الحيلولة دون دسّ الأنوف فى شؤون شعبه ويطالب بالانتصار الخالد

١. Roland Barthes.

لشعبه فى حالة معزولة عن ميدان الحرب.

ويلمّ شاعر الثورة الدستورية أيضا بأنّ إبراز عناصر الوطن الفاعلة، وتعريق العلاقات الوطنيّة، والتذكير بجلال إيران السابق يضمن استقلاليّة البلد. (شاه حسينى وسرحدى، ١٣٩٠ش: ٢٣٠) فيتمسک كنظيره بأذيال الأساطير والثناء على فضائلها كما يلى:

شيوه‌نوشيروانى‌رسم‌وعدل‌وداد‌رفت آبروى خاک ما بر باد استبداد رفت

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ش: ١٨٧)

تتوقّف نشأة أوّل الدول الإيرانيّة على العدل والمساواة وتعود شعبيّة أنوشروان أيضا فى تأريخ إيران القديم إلى صيته فى العدالة، هذا وقد ازدهرت الفنون والعلوم فى بلاد فارس من خلال إمبراطوريّته وكان بلاطه مكانا لمعيشة الحكماء والعلماء (سبزيان پور، ١٣٩٢ش: ٤٣) فجعل فرخى يختبر معيار العدل فى مجتمعه بميزان ما فعلت به هذه الشخصيّة التراثيّة فى عصره فى الواقع هو العدل الّذى كان منذ القديم وليس هو الآن. ولكن فى توظيف الأسطورة هناک تباين بين الشاعرين؛ لأنّ ما يحاوله مفدى زكريّا فى الاستفادة من الأسطورة هو رفع شأنه فى النضال أكثر منها وذلک بإحضارها فى جيشه أى أنّ الأسطورة خاضعة له وليس هو خاضعا للأسطورة، إلّا أنّ فرخى يضع الأسطورة أعلى من نفسه ومن شعبه؛ إذ إنّها نموذج مثالىّ لابدّ أن يقود ولايقاد.

لاتتحقق أمنيّة مفدى زكريّا للنجاح إلّا بأيدى الشبّان الّذين يتمسّكون بأفكارهم ومعتقداتهم وبما فى وسعهم يقدّرون التأريخ من جديد، تاريخ بلد زاخر بالفحول، وإن يجب أن يكون لكلّ حركة فضلا عن المعدّات الحربية ولكن ما يثمر النجاح الحتمىّ هو الإيمان والالتزام بالمعنويّات كما يقول:

وفتية أخلصوا لله أمرهم والشعب،لم‌يثنهم عسف وتهديد

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٢٧)

يجعل هنا الشاعر شيئا ضروريّا لابدّ أن يضاف إلى النضال وضمير المناضلين هو تزويدهم بعنصر الإخلاص الّذى يسفر عن الصمود والمقاومة، كأنّه يذكّر فى هذا البيت الشعرىّ بالتناص الشكلىّ الجزئىّ المتّخذ من الآية الشريفة هذه ﴿إِلَّا الَّذِينَ تَابُوا

وَأَصْلَحُوا وَاعْتَصَمُوا بِاللَّهِ وَأَخْلَصُوا دِينَهُمْ لِلَّهِ فَأُولَئِكَ مَعَ الْمُؤْمِنِينَ وَسَوْفَ يُؤْتِ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ أَجْرًا عَظِيمًا﴾ (النساء: ١٤٦) هذا الاقتباس من القرآن الكريم ينضوى من منظار رولان بارت تحت لواء الرموز الروائيّة معتقدا بأنّ ما يلج فى الرموز الثقافيّة يمكن البحث عنها للوعى بمعتقدات خالق الأثر. (فرهنگى ويوسف پور، ١٣٨٩: ١٦٢) كما نرى مثله فى شعر مفدى زكريّا مرتبطا بثقافته الدينيّة حيث يبيّن أنسه للآيات الشريفة فى الإشادة بهذا الخلوص. يحظى هنا الشاعر بالأسلوب المعنوىّ فى عمله التحفيزىّ بغية الإسباغ على الشعب المناضل ميسما دينيّا، إذ هو لوحده مشروع إلهىّ لإحياء البشر، وتدجيجه بسلاح الوحدة ويذكّر للشعب الجزائرىّ الثائر أن لايهيبوا القهر والعنجهيّة، ويتعاونوا عن بكرة أبيهم حتّى الحصول على نجاح شامل.

تحليل البنيات العميقة وتركيبها وراء تمظهر الشكل يعنى أنّ البدء لفهم المضمون الشعرىّ واستجلاء البنية الداخليّة والكامنة بالشكل يسفر أحيانا عن الوصول إلى الدلالة واستكشاف الصلات بين العناصر الشعريّة الكامنة (فارس، ٢٠١١م: ٤٩) كما من المبيّن أنّ فرخى يزدى أيضا ينعم بالتعابير الناشطة والأوزان الملحميّة لإحياء المقاومة فى ضمير الشباب ولكن بالخلاف الأساسى مع نظيره كما يلى:

خيزيد وزبيدادگران داد بگيريد　　　وز دادستانان جهان ياد بگيريد
در دادستانى ره ورسم ار نشناسيد　　　درمدرسه اين درس زاستاد بگيريد
از تيشه واز كوه گران ياد بگيريد　　　سرمشق در اين كار زفرهاد بگيريد

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ق: ١٢١ - ١٢٠)

يطلب الشاعر فى هذه الأبيات من شعبه النضال وتحريك الساكن لخروجهم عن الوضع المأساوىّ ولكن يمنح كلامه اللؤم والعنف اللذين قلّما يمكن أن يشعر بهما فى شعر مفدى زكريّا وهو موقف لاعتبار الفارق بين الشاعرين والّذى يدلّ على أنّ النهج الّذى ينتهجه فرخى يختلف قليلا عمّا يقتنع به مفدى زكريّا فى مسيرة القتال الشعرىّ، ومردّ ذلك إلى أنّه لايفتخر على التوالى بشعبه لتدريج الثورة الصائب بل ينتخب طريقة خطابيّة قائمة على الألفاظ العنيفة وراح قد يذكّرهم بنعسة ابتلوا بها، مجسّدا للشعب بالقرب منه ويطلب منهم التقاعس عن تقبّل الاضطهاد داعيا لهم إلى الاعتبار بالثائرين

الآخرین فی ضواحی أخری والّذین لم یستکینوا لمتطلّبات الغاصبین واختاروا سبیل الحریّة بدلا من قبول الهوان. فی الواقع یعزو فرخی السبب الرئیس من الوضع الراهن إلی عدم علم شعبه بالظروف، والمواقف، وما یقع حولهم؛ من ثمّ لم یکن شاعرا یتحدّث عن الآلام دون أن یجد لعلاجها دواء مناسبا بل یأتی علی الترتیب بالحلول المختلفة الّتی خطّت أیّ منها لکلّ شخص وفقا لظروفه آنذاک مثل التعلّم فی المدرسة «در مدرسه این درس زاستاد بگیرید» والتعلّم فی الطبیعة «از تیشه واز کوه گران یاد بگیرید» والتعلّم من العشّاق الأسطوریین مثل فرهاد «سرمشق در این کار زفرهاد بگیرید.»

وتغدو الثورة الجزائریّة ینبوعا منسالا فی المفردات الناجمة عن کنز الشاعر اللغویّ وتعبیراته الدلالیّة الشاهقة الّتی لا مثیل لها حسب وقع بالغ تخلّفه علی قلوب الثوّار وعقولهم کما یوظّفها الشاعر فی هذه الأبیات توظیفا جیّدا:

ویا جنودا، شمّرت للفدا   خطوا الطریق بدم الشهداء
ألقوا إلی الأعماق،جیش العدا   وطهروا (بنزرت) منهم غدا
لشعب ناداکم، فلبّوا الندا   والمجد نجاکم، فمدوا الیدا

(زکریّا، ۲۰۰۶م: ۲۱۳)

یصرف الشاعر هنا کلّ جهوده علی اختیار المفردات وتوظیفها فی الأبیات الشعریّة بشکل أفضل علی غرار استعماله للکنایة فی البیت الأوّل بعد النداء «شمّر للفدا» لیزید بها من عمق الدلالة وأحیانا یستفید سلسة من التقابلات الدلالیّة الّتی تتوقّف علی شکل ثنائیات ضدیّة، وهی العنصر الأکثر أهمیة بین مکونات النص الشعریّ (زائد، ۲۰۰۲: ۱۳۰) وهی تظهر هنا بنوع ما فی «لبّوا الندا» و«مدّوا الیدا» بمعنی مرافقة الشعب اللسانیّة والعملیّة علی جملة سبقتهما «شمّرت للفدا»؛ لأنّ الرموز التقابلیّة الثنائیّة تعدّ إحدي البنیات الأسلوبیة المساهمة فی إغناء النص الشعری بالعمق والإثارة وبتفهیم الصور المستقاة من معنی العلامات وتدلّ علی جمالیّة العلاقات الدلالیّة بین الألفاظ من جملة ما یأتی به مفدی زکریّا من دون کدّ وعناء وتقوم هذه البنیة علي الجدل الذی یزاول حالة الصراع، والتناقض، والتقابل بین أطراف الصورة الشعریة.

یوظّف فرّخی یزدی أیضا مثل زکریّا، مفردات تحمل شحنة مفهومیّة مؤلمة وإن یدری

أنّ الصراحة في الكلام حينما تجاوزت حدّها؛ لاتفيد على التوالى الهدف إفادة كاملة وربّما ينمّ عن رتابة الشعر فيتوجّه مثل مفدى زكريّا إلى الاستعمال لمفردات فاعلة تسهم فى توفير جماليّة الكلام مثل توسّله بالعلامات البلاغيّة:

اى تو ده دست قدرت از آستين بيرون كن   وين كاخ جور وكين را تا پايه سرنگون كن

از اشك وآه اى دل كى مى برى تو حاصل   از انقلاب كامل خود را غريق خون كن

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ق: ١٧٤)

يستعمل الشعر هنا العلامات اللغويّة الّتى تمتلك دلالات ضمنيّة على مدلولها وهى علامات أكثر انعطافا ونشاطا على كثرة الجوّ العقلانىّ فى النص وتوظيف اللغة العلميّة فيه مثل جملة «شمّر ساعد الجدّ والقدرة» الّتى أتى مفدى زكريّا بمثلها من قبل وغيرها من الجمل التى يمكن أن لاتصدق فى الواقع لكنّها تمثيل خيالىّ رائع يرتسم فى ذاكرة الشاعر مثل «اجتثاث جذور الظلم» و«عدم الإكتفاء بالإجهاش بالبكاء» ومن جهته جعل الشاعر للإيماء إلى شدّة المعاناة التى أحدقت به يتمسّك بملامح المبالغة ليزيد بها من وصف ما حدث له فى مقاومته كما يعرّف أدونيس شعر المقاومة بنفس الميزة أنّه «شعر محافظ منطقى ومباشر مشبع بروح المبالغة.» (أدونيس، ١٩٧٢م: ص١٠٧) ويستفيد منها فرخى فى البيت الثانى مثل «غرق الشعب فى الدم» ليوصل بها المعنى المقاومىّ إلى غايته ويزيل الستار عن قوّة خياله.

وأمّا حول الفكرة المقاوميّة بين الشاعرين فلابدّ أن النصّ على أنّه ليس فى وجهة نظر فرخى للعويل ونبرات الحزن أثر بالغ فى تغيير الحكم؛ ولابدّ لكلّ من أبناء الشعب أن يخرج إلى الشوارع ويهزّ روافد النظام التابع؛ فيفزع الاستبداد دائما وعى الجمهور الّذى ينتهى إلى مظاهرات جماعيّة. فيطالب الشاعر بالحركة الجماعيّة وهذه المرّة بتعبير يستخرج من الألفاظ دلالات مختلفة بعيدة عن الواقع؛ فيقول:

در كف مردانگى شمشير مى بايد گرفت   حق خود را از دهان شير مى بايد گرفت

تا كه استبداد سر در پاى آزادى نهد   دست خود بر قبضه شمشير مى بايد گرفت

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ش: ٩٣)

ما يتّضح فى الشطر الأوّل أنّ فرخى ينزع إلى التراث الّذى يعدّ جزءا من تكوين

الشــعر المعاصر وذلک أنّه يصغل منهج الشــاعر ونظرته، ويوسّع فهمه للتجربة الشعريّة، ويعطيــه رؤيــا جديدة تكفل له الإبداع الحقّ وذلک يصل إلــى أنّه لايمكن تحقّق آليات تشــكيل القصيدة المعاصرة إلّا بعد أن يحدّد الشاعر موقفه عن التراث ودركه لصلة هذا التراث بنصّه المبتدع وســيطرته على لغته وعلى شعره (بوعمّارة، ٢٠١١م: ٥ – ٦) مثل اســتفادته من السيف الّذى يعدّ ســلاحا حربيّا قديما لامحلّ له فى المجتمع آنذاک، فلابدّ أن تكمــن وراء الكواليس دلالة كامنة وهى فرض الشــعب الإيــرانىّ على العودة إلى الانتصــارات الماضية وماكان قد يتحقّق بالســيف الّذى هو أقلّ شــىء كان قد يوظّف فى المعركــة ولكــن يحقّق ظفرا عظيما؛ فحديث الشــاعر عن لزوم المشــاركة فى الحرب حتّى بآلة الســيف يحدّد نزعة تخالف ما يــرى مفدى زكريّا لمواجهة أعداءه؛ لأنّه يكتفى بآلــة القلــم دون الحضور فى المعركة كما أســلفناه. أضف إليه أنّ أســلوب فرخى يمتاز عــادة بحظوته ببعض الرموز التى تخرج من وظيفتها الإيجابيّة الســائدة إلى غيرها مثل اســتخدامه لفظة «الأســد» للعدوّ وهو فى الأدب يوظّف فى معظم الأحايين للتعبير عن الشجاعة والفروسيّة، غير أنّه هنا يأخذ ميزة سلبيّة تفوح منه رائحة الهلاكة والحذر.

الاستبداد

إنّ الاســتبداد بمعنى الغلبة اتّخذ من فعل «بدّ واستبدّ الأمر بفلان: غلبه ولم يقدر على ضبطــه.» (مجمع اللغــة العربيّة، ٢٠٠٤م: ٤٢) وفى المصطلح يعــدّ أعمالا عنيفة معبّرة عن «تصــرّف فرد أو جمع حول حقوق قوم بلا خوف أو تبعة.» (الســحمرانى، ١٤٠٧ق: ١٠) ويطّلع المتدقّق فى أحوال الأمم على أنّ انتشــار الاستبداد فى البلد ناجم عن قلّة العقول والرضوخ لمطالب صحبــة القدرة وتظهر مضاعفاته أكثر تركّزا على المجموعات الضعيفة التى تتكبّده أكثر من الغير وهو سواء أكان فى البلاد أو خارجها يمسّ بالاستقلال السياسىّ والاقتصــادىّ كما يصيب المعتقدات الدينيّة ويبطش بــكل حركة تقابله. (توكلى محمدى وناصرى، ٢٠١٢م: ٦٩) أمّا الأدب فبما أنّه – وفقا لعقيدة الالتزام فى المدرسة الواقعيّة – ينبثق عن المجتمع وأحداثه لايمكن التغافل عنه لكون الأدب قسطا من مكوّناته؛ فيستعير منه الشــاعرُ، صورَه الفنّيّة ورســالة عمله، ولاتتحقّق هذه المهمّة إلّا بالكفّ عن تكســبيّة

الأدب وعن قصره فى الطبقات الحاكمة إلى العناية بالطبقات المعوزة من الشعب.

مع أنّ العصر الّذى كان قد يعيش فيه فرخى يملأ بمظاهر الاستبداد والخفقان بألوانهما يقاوم الشاعر أمام كلّ الأفكار الّتى تتّسم بعلاماتهما التفرطيّة ولم ينصرف عن عمله حيث حينما ألقى فى السجن يكتب على جدرانه أو على قطع من الأوراق أشعارا مضادّة للاستبداد وذلك أدّى إلى خيط فمه. (مدرس زاده والآخرون، ۱۳۹۲ش: ۱۲۰) لكنّه لم يرعوِ عن مهمّته الشعريّة بكتابة أربعة وعشرين غزلا يخصّ ما يضطرب به الشعب الإيرانىّ من الضغوط السياسيّة والاجتماعيّة، وأربعة عشر منه للعمّال، وأحد عشر للريفى، وخمسة للمساكين، وغزل واحد للجادّ فى العمل (بهمنى وپورطريفى، ۱۳۹۱ش: ۳۲) حتّى أنّه عدّ من قوّاد الحركة الأدبيّة الاشتراكيّة. أضف إليه أنّ تناوله للمضامين الاجتماعيّة لايوجّه المتلقى إلّا إلى عدم صلاحيّة الحكم المستبدّ وعدم أهليّته فى الإجابة عن الحاجات الجوهريّة للشعب الإيرانىّ، وبخاصّة توفير الحرّية؛ وما يتحوّل إلى أهمّ المواضيع الخاطرة فى باله ويجلو بألفاظ تكراريّة تصنع الموتيف۱؛ فإنها تستتبّ فى قطاع كبير من دماغه وتشغله بنفسها مثل حديثه عن الاستبداد والحرّية اللذين يصيران إلى أبرز هواجسه:

اهرمن استبداد، آزادى ما را كشت — نه‌صبروسكون‌جايز،نه‌حوصله‌بايدكرد

مابين بشر شد سد، چون مسأله سرحد — زين بعد ممالك را، بى‌فاصله بايد كرد

(فرخى يزدى، ۱۳۵۷ش: ۱۱۹)

باتت الحرّية هنا نقطة مقابلة للاستبداد وذلك أنّها للشاعر موضوع رئيس وهاجسة مهمّة تقع فى جملة أولويّاته الأولى الّتى من المفروض أن يعتنى بها قبل أى شىء كما يتناثر حديثه عنها فى كلّ أرجاء من ديوانه فى قالب الصور المختلفة. مثلا تشبيهها بالزهرة الّتى تنبت فى حديقة العالم (فرخى، ۱۳۵۷ش: ۹۹) أو يأخذها معيارا للعمران الّذى لايتحقّق إلّا بها (فرخى يزدى، ۱۳۵۷ش: ۱۰۰) أو هى شمع تدور حولها الفراشة

۱. الموتيف (Motif) لفظة وقد يكون فكرة أو صورة تتكرّر فى الإنتاجات الأدبيّة وتشتمل على رافد أساسىّ تتبدّل فيه أشكاله ومركّباته وترتبط بالإلحاح على قضيّة تشغل البال مثل ضرب من الحادثة، والنظام، والإشارة، والصيغة الّتى توجد فى كثير من الأمور. (آبراهامز، ۱۹۹۹م: ۱۶۹)

(فرخـــی یـــزدی، ١٣٥٧ش: ١٢٥) لكنّها تشـــبّه هنا بمن قتل بيد الاســـتبداد على قالب صورة تشـــخيصيّة. والحقّ أنّ الشاعر عبر الاحتفاء بالحريّة يعرض فترة مليئة بالاستياء والاســـتبداد البهلویّ هو الّذی یریق باســـم الحربة دم المتحرّرين، لكنّه لاينســـب على التوالی ســـلب الحريّـــة إلى الحكومة بل يحسّ بأنّ مجلس النوّاب أيضا يســـرّع فقدانها. (فرّخی یزدی، ١٣٥٧ش: ٩٨)

ومن خلال الحديث عن الاســـتبداد يكون الوطن فی شعر مفدی زكريّا هو الموضوع الأكثر اهتماما وهو موقف يخالف ما يهمّ فرخی هو «الحريّة» الّتی تتحوّل استعادتها من الاســـتبداد فی شعره إلى قضيّة أساسيّة؛ فيجعل زكريّا الوطن أولويّته فی مواقف الحديث عن الاستبداد حيث يتعدّى فی وصفه الجمال الحسّی إلى صور خيالية مجنّحة لاتمسّ بها المبالغـــة الّتی تربو على الضرورة؛ فهی مبالغة مستحســـنة تعود إلى مواقفه البطوليّة عن موطنه منوّها بها؛ فينشـــد قصيدة رائعة مطلعها غزة نوفمبر ويجسّـــد فيها روعة الجزائر أعلـــى ممّن قهروها من الجبابرة الّذين حين يســـمعون اسمهـــا ينكبّون على وجههم ركّعا ســـاجدين وهی صورة ذهنيّة تنشـــأ من تجربته الشـــعوريّة الصادقة الّتی تستهين بمكانة المستبدين أمام عظمة الوطن:

وقل:الجزائر..وأصغِ إن ذكر اسمُها   تجـــد الجبابر ســـاجدين وركّعا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٥١)

ويبقى الاستبداد فی شعر فرخی عنصرا بنائيّا يتجلّى بعلامة ورمز للمحتوى أو بتجربة فی العمل الأدبیّ ليزيد الشاعر بهذا الشكل من خلّابيّته الجماليّة؛ ويكون دالاً رافدا على فهم المدلول وموقفا منهجيّا فی صياغة النص الشكليّة حيث يستوعب مجموعة حثيثة من العناصر المتعاضدة لتكوين بنية عميقة من فكرة المقاومة؛ فتصوير وجه الاستبداد الواقع يساعد الشعب جدّا على رفضه والمواجهة له كما يقوم به فرخی فی هذه الأبيات:

این ستمکاران که می خواهند سلطانی کنند   عالمی را کشـــته تا یکدم هوسرانی کنند
آنچـــه باقی مانده از دربار چنگیز ونرُن   بار بـــار آورده وســـربار ایرانـــی کنند
جشن وماتم پیش ما باشند یکی چون بره را   روزگار جشـــن ماتم هر دو قربانی کنند

(فرخی یزدی، ١٣٥٧ش: ١١٨)

يتعثّر هنا الشاعر بأذيال الخيبة من مصلحة يمكن أن ينالها شعبه من الاستبداد ويطرح هذا المعتقد أنّ الاستبداد لايفكّر فی شیء إلّا فی توفير مصالحه؛ فيصله بالمستبدين القدامی مثل جنكيز ونرن ليقيم التشابه بين استبداده وبينهما، وربّما بنهبه منهما يشوّه وجهه للمتلقی أكثر تشويها. وإن يظهر أن الكراهيّة للاستبداد تتبلور عند فرخی أكثر تبلورا، ولكنّ التعبير عنه لايخصّه بل هو سمة مشتركة بين الشاعرين كما نری أنّ زكريّا أيضا ينقضّ علی الحكومة الفاسدة التی لاتحفل بمصلحة شعبه وتسعی أن تحتفظ لنفسه بكرسیّ الرئاسة فحسب؛ فيوصی بعدم الأمل العبث فيه مثل ما أوصی به فرخی ويلجأ إلی مجموعة من ألفاظ وجدانيّة وأخلاقيّة تنعم بالعنف الثوریّ وتشوب مضامين غاصّة بخيبة الأمل من المصالحة بين الحاكم والعاجز:

فلاخير يرجی، من سياسة حاكم يری(لذةالكرسی)من شعبه أحری

ولاسلم ترجی، من تصرّف عاجز تسخره للإثم، أراذله، قسرا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٦٠)

وأثناء تجربة الشاعر الشعوريّة الصادقة وعنايته بالاستبداد، يلاحظ أنّه يسلك لوصف الملامح الاستبداديّة فی بلده سلوك الحذر والحيطة ويعتصم بتراث دينیّ صقلته معتقداته المعنويّة ولاسيّما بالقصص التأريخيّة الّتی ترمز إلی نهاية شأن من يستبدّ الآخرين وكأنّ قصّة موسی (ع) ومافعله علی فرعون وجيوشه توحی بالظفر والمستقبل الزاهر للشعب الجزائریّ وبالأمل المفقود للمصالحة بين الشعب الجزائریّ وحكّامهم:

ألقی عصاه بها (موسی) مروعة راحت لما بث (إسماعيل) تلتقم

شقّ الخصمّ، وألقی فی قرارته من آل فرعون من جاروا ومن ظلموا

ومن أقاموا علی المسكين عرشهم فاستيقظ المعدم المسكين، ينتقم

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٥٢)

ويمكن أن يحلّل النص بصورة أخری أنّ المناخ الحاكم فی الجزائر لايدع الشاعر يتحدّث عن الاستبداد مثلما يقوم به فرخی من خلال أشعاره؛ فيؤثر زكريّا الاستفادة من أداة ذات معان عامّة مثل «من» الشرطية ليوجّه كلامه إلی شخص غير معلوم، ولكن فی جوابه ينطلق إلی الإتيان بفعل «استيقظ» الّذی يعدل به عن الدلالة الصريحة

إلى مفهومِ استعاريِ يغطى غرض الذكاء والفطنة، كما يوجد مثل الدلالة فى شعر فرّخى (فرخى يزدى، ١٣٥٧ش: ٨٥) وهو رسم من الواقعيّة الّتى جرّبها الشاعران عن قرب وأورداه فى أدبهما المقاوميّ.

الاستعمار

إنّ الاستعمار لفظة محدثة اشتقّت من "عَمرَ واستعمره فى المكان أى جعله يعمر. (الفيروزآبادى، ٢٠٠٥م: ٤٤٥ – ٤٤٤) كما جاء فى القرآن الكريم ﴿هو الّذى أنشأك فى الأرض واستعمركم فيها﴾ (هود: ٦١)، فأصله اللغوىّ يفيد معنى طلب التعمير والجهد لتحقيق العمران لكنّ الواقع لاعلاقة له بالمعنى اللغوىّ؛ لأنّه حركات متوسّعة من جانب الدول القويّة على حساب دول أخرى بغية نهب ثرواتها الطبيعيّة والبشريّة، وكلّها ينبع من الصراع والطموح إلى الأفضل. (السقار، ١٤٢٧ق: ٧) أمّا الكشف عن قناعه فهو مهمّة من مهامّ الشعر الّذى التزامه يعنى تنوير الأفكار الجماعية وإضاءة وجه المحتلّين مثل إنجلترا المتدخّلة فى إيران وفرنسا الداسّة أنفها فى الجزائر بحجّة تسريح الشعب من مخالب الاستبداد غير أنّها تضمران نوايا بشعة للعدوان على البلدان والذهاب باحتياطاتها واستئصال الرغبة الملحّة فى الحريّة والاستقلال. (شرف، ١٩٩١م: ٢٥)

ويطّلع شاعر المقاومة على ما يرتكبه المستعمرون من نهب رؤوس الأموال، مثل فرخى يزدى الّذى يقف على المستجدّات اليوميّة ولاشتغاله بالمهن السياسية والأدبيّة يشفق على ما يضيعه الأجنبيّون فى إيران من الرساميل والمستودعات؛ فيتحوّل تحرير الوطن من يد الاستعمار فى شعر زكريّا إلى مفهوم مثل الاستقلال الّذى هو أحد الشعارات والمبادئ للشعب المسلم فى مسيرة الثورة حصولا على الاعتماد على أنفسهم والمقدرة الذاتيّة وعدم الحاجة إلى الغير. (مهدى پور، ١٣٧٦: ٥) فيحاول الشاعر أن يحصل بلده على الاستقلال وذلك يعنى رفض الاستعمار، كما يقول:

فرخى زجان ودل مى‌كند در اين محفل   دل نثار استقلال، جان فداى آزادى
دست اجنبى افراشت، تا لواى نا امنى   فتنه‌سربه‌سربگذاشت،سربه‌پاى‌ناامنى

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ش: ١٧٧)

يشعر هذان البيتان بعقيدة الشاعر المتشائمة بالنسبة للأجانب وهى أنّ المستعمر

حينما يتطاول على بلد يمحو الأمن ويجرّ الفوضى مرتديا لباس الصداقة؛ فكان القضاء على الجزائر والعصف باستقلالها هدفا للاستعمار الفرنسيّ الذى يتوخّى تدمير العادات، والأسس الاجتماعيّة، وتحويلها إلى نماذج مستوردة جديدة؛ فمن يعيش فى بلاد مستعمرة مثل الجزائر ليس له أن يغضّ الطرف عمّا يستهدفه الاستعمار من أساليب تزوّر الشخصيّة الجزائريّة وتلبسها ما يتناسق مع متطلّباتهم هو إلحاق الجزائر بفرنسا. (السحمرانى، ١٤٠٧ق: ١٠٨) وفقا لرأى مفدى لايمكن التورّط فى الخدعة على إضاعة استقلال البلد أن يتحقّق للشعب الجزائرى وذلك يبدى موقف الشاعر المتفائل بشعبه والّذى يتباين مع نظرة فرخى اليائسة إليهم وذلك أنّه على استعداد أن يضحّى بنفسه لاستقلال وطنه ولكن مفدى زكريّا يعدّ نفسه وشعبه كليهما سهيمين فى تحقيق الاستقلال وخلوده؛ فيقول:

خبر فرنسا، يا زمان بأننا　　هيهات،فى استقلالنا أن نخدعا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٥٨)

وما يرتبط بضرب معاملة الشاعرين للاستعمار يظهر لنا عندهما الأسلوبين المتناقضين؛ لأنّ فرخى لايستحسن الأسلوب الخطابىّ نحو الخصم أثناء حديثه عن الاستعمار بل يفضّل الإشارة الرمزيّةَ إليه فى كثير من الأحايين ولكن يجلو عنده التصريح بما فعله الاستعمار من الأعمال العدوانيّة والاحتلاليّة مثل كلامه عن نهب الحصيلة الّتى نتجت عن عناء الشعب الإيرانى ومكابدتهم للمشقات المتتاليّة، لكنّ الأجنبىّ هو الّذى يجمعها ويذهب بها إلى بلده:

أفسوس كه دست رنج ما را بردند　　با بطر، چهار وپنج ما را بردند

ما تو برنجيم وحريفان زرنگ　　بى زحمت ورنج، گنج ما را بردند

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ش: ٢٢٤)

ولكن الحوار الخطابىّ للخصم هو الأسلوب المنشود لمفدى زكريّا لمواجهة الاستعمار وظلّ ذلك من مظاهر القوّة والشجاعة التى يعرضها فى شعره ضمن صور عديدة ومشاهد متنوعة يقصد من خلالها القبض علي متخيّل الاستعمار باستثمار القدرة التعبيريّة والطاقة التشخيصيّة التى تنطوى عليها لغته الشعريّة حيث يلقى هذا الخطاب تأكيدا

للصراع والجدليّة بين الشاعر والمستعمر بوصفه خطابا سياسيّا يعنى بحرب الجزائر، ويعالج على أساس أنّه خطاب يدفع الشاعر إلى تمثيل العلاقات بين مواضيع الجزائر وفرنسا (يوسف، ٢٠١٠: ٨) ويذهب بالنظرة إلى مسألة خطاب الآخر وبخاصة فی الخطابات اللسانيّة مثل خطاب الشاعر المباشر لفرنسا:

يافرنسا، اِمطری حديدا ونارا　　واملئی الأرض والسماء جنودا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٣)

يبلغ الشاعر هنا فی خطابه لفرنسا مرحلة من الشجاعة الّتی يستهين فيها بالحبل، والجناجير، والجيوش العرمرمة، وذلک تشخيص حواری أحادی الجانب يتكوّن فی خيال الشاعر الجزائریّ الّذی يلوذ به فی مواجهة العدوّ ولكن شذارة تواجده فی شعر فرخی لاتدّل على خوف الشاعر من الاستعمار بل ينتمی سببها إلى ظروف المجتمعين والأسلوب التعبيری الخاصّ الّذی يتّخذه أیّ منهما فی المعاملة لعدوّهما.

النتائج

تحصل الدراسة بعد استشفاف المشابهات والخلافات بين الأدبين الفارسیّ والجزائریّ من الجوانب المختلفة على أنّ المقاومة عند مفدی زكريّا وفرّخی يزدی على نطاق إثارة الشعب ورفض الاستبداد والاستعمار تفيد بأنّ الشاعرين يتجّهان إلى توطيد اللسان الّذی ينتمی إليه الأدب ليسبغا على كلامهما أثرا بالغا؛ فتمثّل الصناعات الأدبيّة والبلاغيّة مثل الإغراق، والكناية، ومراعاة النظير دورا خاصّا فی إشارات تمنح المدلول، دلالة ضمنيّة ممّا يعتبر منهجا مساعدا على فکّ الرموز الشعريّة والدلالات الكامنة.

لفرخی يزدی ومفدی هدف واحد من المقاومة غيرَ أنّ المنهجيّة الّتی يقتدی بها كلّ منهما تختلف عن الآخر؛ فلايفتخر فرخی لتدريج الثورة بشعبه وإنّما أصبح يذكّرهم بنعسة ابتلوا بها، وللاعتبار يشير إلى إنجازات الشعوب الأخری، لكنّ مفدی زكريّا يرتضی بإنجازات شعبه ويمارس بأشعاره الاعتزاز بهم والثناء عليهم. وأمّا استدعاء التراث والمفاخر - وإن يوجد الخلاف فی ضرب الاستدعاء لأنّه عند مفدی، مدعاةٌ للاستمداد من الأسلاف وعند فرخی يزدی، إلهامٌ للعودة إلى الماضی الزاهر - وبعض

التركيبات الشعريّة والأساليب التعبيريّة فتتحول لدى الشاعرين إلى ميسم مشترک. وفى الواجهة للمستعمر يفضّل فرخى أن لايهاجم خصمه مباشرة بخطابه والتصريح باسمه بل يرغب أن يفضحه بما يرتكب فى بلاده لنهبها بيدَ أنّ زكريّا يهجم على عدوّه المستعمر بخطابه وندائه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أدونيس، على أحمد سعيد. (١٩٧٢م). زمن الشعر. ط١. بيروت: دارالعودة.

بارت، رولان. (١٩٩٢م). لذّة النص. ترجمة منذر عياشى. ط١. باريس: دارلوسوى.

بن بله، أحمد. (١٤٠٦ق). «الإسلام والثورة الجزائريّة». منبر الحوار. العدد ٢. صص ٥٢-٣٣.

بهمنى، يدالله وعلى پور طريفى. (١٣٩١ش). «تحليل مقايسه مضامين برجسته شعر فرخى يزدى وعارف قزوينى». ادبيات پارسى معاصر. العدد ٤. صص ٣٦-١٩.

بوعمّارة، بوعيشة. (٢٠١١م). «الشاعر العربى المعاصر ومثاقفة التراث». كليّة الآداب واللغة العربيّة. جامعة زيان عاشور – الجفنة (الجزائر). العدد ٨. صص ١٣-١.

پروينى، خليل. (١٣٩١ش). الأدب المقارن (دراسات نظرية وتطبيقية). ط١. طهران: سمت.

توكلى محمدى، محمودرضا ومهدى ناصرى. (٢٠١٢م). «مكانة فئة العمّال والمزارعين الكادحة فى أشعار فرّخى يزدى». إضاءات نقدية. السنة الثانية. العدد ٦. صص ٨٠-٦٣.

رزمجو، حسين. (١٣٧٩ش). «آزادى وستم ستيزى فرخى يزدى». كيهان فرهنگى. العدد ١٦٢. صص ٢٤-٢٠.

ركيبى، عبدالله.(١٩٨١م). الشعر الدينى الجزائرى الحديث. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

الزائد، عشرى. (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة. ط٤. الرياض: مكتبة ابن سينا.

زكريّا، مفدى. (٢٠٠٦م). اللهب المقدّس. الجزائر: موفم للنشر.

سبانلو، محمدعلى. (١٣٦٩ش). چهار شاعر آزادى جستجويى در سرگذشت و آثار عارف، عشقى، بهار، فرخى يزدى. ط١. طهران: انتشارات نگاه.

سبزيان پور، وحيد. (١٣٩٢ش). «شخصيت فرهنگى وتربيتى انوشروان در آيينه ادب فارسى وعربى». مجلة جستار. السنة السابعة. العدد ٤ و٣. صص ٥١-٤٣.

السحمرانى، أسعد. (١٤٠٧ق). الاستبداد والاستعمار وطرق مواجهتهما عند الكواكبى و الإبراهيمى. ط٢. بيروت: دار النفائس.

السقار، منقذ بن محمود. (١٤٢٧ق). الاستعمار فى العصر الحديث ودوافعه الدينيّة. مكّة المكرّمة: لانا.

شاه حسینی، ناصر الدین ومسعود سرحدی. (۱۳۹۰ش). «لیلای وطن در آغوش شعر مشروطیت». تحقیقات تعلیمی وغنایی زبان وادبیات فارسی. العدد ۱۰. صص ۲۵۵-۲۲۷.
شرف، عبد العزیز. (۱۹۹۱م). المقاومة فی الأدب الجزائری المعاصر. ط۱. بیروت: دارالجیل.
شریف پور، عنایت الله ومحمد حسن باقری. (۱۳۹۰ش). «مقایسه ادبیات کارگری در اشعار فرخی یزدی وجمیل صدقی زهاوی». لسان مبین. العدد ٤. صص ۸۳-٦۰.
شریف زاده، منصوره. (۱۳۸۲ش). «حبسیه های فرخی یزدی ومسعود سعد سلمان از دید تطبیقی». فرهنگ. العدد ٤۷ و٤٦. صص ۱٤۸- ۱۳۳.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۰ش). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. طهران: سخن.
صرفی، محمد رضا. (۱۳۷۸ش). «جامعه شناسی شعر فرخی یزدی». ادبیات وزبانها. العدد ۱۰و۹. صص۷۱-۵۰.
عبدی، صلاح الدین. (۱٤۲۹ق). «استدعاء التراث فی أدب زکریّا تامر». مجلّة العلوم الانسانیة الدولیة. العدد ۱٦. صص ٦۹-۵۷.
علوان، عبدالله ناصح. (لاتا). صلاح الدین الأیّوبی بطل حطین ومحرّر القدس من الصلیبیین. القاهرة: دار السلام للطباعة والنشر والتوزیع والترجمة.
غنیمی هلال، محمّد. (لاتا). دور الأدب المقارن فی توجیه دراسات الأدب العربیّ المعاصر. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.
فرخی یزدی، محمد. (۱۳۵۷ش). دیوان فرخی یزدی. تصحیح وشرح حسین مکی. ط۷. طهران: بنیاد نشر کتاب.
فرهنگی، سهیلا ومحمد کاظم یوسف پور. (۱۳۸۹ش). «نشانه شعر الفبای درد سروده قیصر امین پور». کاوش نامه. السنة الحادیة عشرة. العدد ۲۱. صص ۱٦٦-۱٤۳.
الفیروزآبادی، مجد الدین محمد بن یعقوب. (۲۰۰۵م). القاموس المحیط. ط۸. بیروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزیع.
قادری، فاطمه. (۱۳۸۹ش). «مفدی زکریّا وشعر مقاومت الجزایر». ادبیات وزبانها. العدد ۲. صص ۲٦۰-۲۳۹.
کریم، سامح. (۱۹۸٦م). «ثورة الفکر فی الجزائر». فلسفة وکلام: الفکر المعاصر. العدد ۳۸. صص ۲۹-۲۳.
مجمع اللغة العربیّة. (۲۰۰٤م). المعجم الوسیط. ط٤. مصر: مکتبة الشروق الدولیّة.
مدرس زاده، عبدالرضا، زینب خرّم آبادی آرانی، ابوذر قاسمس آرانی، حسن سفارشی بیدگلی. (۱۳۹۲ش). «واکاوی آزادی در اشعار فرّخی یزدی وابوالقاسم الشابی». فصل نامه زبان وادبیات

فارسی دانشکده انسانی دانشگاه آزاد سنندج. السنة الخامسة. العدد ١٥. صص ١٣٠-١١١.

مهدی پور، محمود. (١٣٧٦ش). «استقلال فرهنگی وفرهنگ استقلال». مجلّة فرهنگ کوثر. العدد ٤. صص ٧- ٤.

ميلود، كوداد. (٢٠١٢م). «البنى الأسلوبية فى الشعر الجزائرى المعاصر». رسالة ماجستير. وزارة التعليم العالى والبحث العلمى قاصدى مرباح- ورقلة.

ناصر، محمد. (١٩٨٥م). الشعر الجزائرى الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة ١٩٧٥-١٩٢٥. ط١. بيروت: دار الغرب الاسلاميّ.

نويهض، عادل. (١٩٨٠م). معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر. ط٢. بيروت: مؤسسة نويهض الثقافية.

يوسف، أحمد .(٢٠١٠م). «تحليل الخطاب من اللسانيّات إلى السيميائيّات». مجلّة نزوى. العدد ٢. صص ١٧-١.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة –العدد الثامن عشر –صيف ١٣٩٤ش /حزيران ٢٠١٥م
ص ١٢٠ ـ ٩٩

مظاهر المقاومة في شعر ابن القيسراني

سيد مهدى مسبوق*
سارا اسدى (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص

يعتبر أدب المقاومة أدب الوعى والحثّ على تجاوز الأزمات الشعبية والحروب والقهر ويحاول لاستنهاض الهمم للجهاد والوعى بالذّات والهويّة ويتناول موضوعات البطولة فى مواجهة العدوان والظلم والاحتلال. تختلف آليات المقاومة فى العصور المختلفة عند الأدباء فمنهم من يتّخذ القصة أو الرواية أداة للدعوة إلى المقاومة ومنهم من يتّخذ الشعر وسيلة للحثّ على الدفاع. ولما كان الشعر أكثر انتشارا وتأثيرا فى إثارة الهمم نلاحظ أنّه قد شغل حيّزا واسعا فى موسوعة أدب المقاومة. كان للغزو الصليبى أثره الواسع فى الحياة الاجتماعيّة ومنه فى الشعر حيث بدأ نفر غير قليل من الشعراء يجرّدون لسانهم للذود عن حمى الإسلام وتحميس الحكام وجندهم لمواجهة العدوان الصليبى. من الشعراء الذين برزوا فى بدء هذا الغزو وحملوا سلاح الشعر ضد العدو الصليبى هو ابن القيسرانى (٤٧٨–٥٤٨ق) الذى عمل على بعث الحمية فى قلوب المسلمين وسلاطينهم خاصة نور الدين الزنكى لاستعادة بلاد المسلمين. ومن أهمّ مظاهر المقاومة فى شعره الدعوة إلى النضال والتحريض على مواصلة الجهاد وتمجيد الأبطال وتصوير ظلم المعتدين. تبدو هذه العناصر فى تضاعيف قصائده فى مختلف الأغراض الشعرية كالمدح والهجو ووصف المعارك. اعتمدنا فى هذه الدراسة على المنهج الوصفى– التحليلى وهدفنا إلى إبراز مظاهر المقاومة و بيان خصائصها لدى ابن القيسرانى و ذكر المعانى التى اعتمد عليها الشاعر لإذكاء روح الجهاد و المقاومة فى صفوف المسلمين و خلصنا إلى أن الشاعر استوحى من الدين والوطن باعتبارهما الباعثين الأساسين لرفع المعنويّات وإثارة النخوة الدينيّة والغيرة القوميّة لدى المسلمين واستدعى رموزا تراثية ليحمّس الجنود المسلمين ويحرّضهم على الدفاع عن حياض الدولة الإسلامية وحدودها.

الكلمات الدليلية: المقاومة، العهد الزنكى، الحروب الصليبية، ابن القيسرانى.

---

*. أستاذ مشارك فى اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلى سينا، همدان، إيران
smm.basu@yahoo.com
**. خريجة ماجستير فى اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلى سينا، همدان، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٧/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٣/٢٠ش

۱. المقدّمة

لما ضعفت الدولة العباسـيّة فى القرن الرابع الهجرى بدأت التجزئة و التفكّک فيها، فظهرت دول مسـتقلة أكبرها الدولة السـلجوقيّة، ثم أخذت فى الضعف والتدهور نتيجة النزاع بين الأمراء السلاجقة علي العرش. و فى ذلک الوقت الذى كان العالم الإسلامى يعانى من التفكّک والانقسـامات السياسـية أغار الصليبيون على بلاد المسلمين حيث لم يجـدوا أمامهم أيّـة مقاومة تذكر و مردّ ذلک إلى ضعف المقاومة الإسـلاميّة وانعدام قيادة موحّدة تلمّ شمل المسلمين وتوحّد صفوفهم، فأخذت مدن الشام تسقط واحدة تلو الأخرى حتّى اقتصر حكم المسـلمين على مدن الشـام الداخلية. فى أثناء ذلک ظهرت أتابكية الموصل التى أسّسها عمادالدين زنكى سنة ٥٢١ق (۱۱۲۷م) على أنقاض حكم السلاجقة فى سوريا؛ حيث دعوا إلى قيام جبهة إسلامية موحّدة، من أجل قتال الصليبيين ودحرهم من بلاد الشـام. فانطلق كثير من الشعراء يصوّرون انتصارات المسلمين على الصليبيين ويشـيدون بالأمراء و السلاطين للتحريض على مقاومة الغزاة؛ وذلک بسبب الويلات التى تعرضت لها الأمة الإسلامية فى هذه الفترة والجرائم الوحشية التى اقترفها الصليبيون فى بلاد المسلمين.

من الشـعراء المناضلـين فى هذا العهد هو ابن القيسـرانى الذى تتمحور أشـعاره علـى بعث الحميّة فى نفوس المجاهدين للجهاد واسـترداد مقدّسـاتهم والتصدّى للعدو الصليبى. عاش ابن القيسـرانى فى فترة هامّة من فـترات الحروب الصليبية، وصوّر فى أشـعاره الأحـداث الصليبية خير تصوير ومدح عماد الدين ونـور الدين حين انتصرا على الصليبيين وحرّض الأبطال على مواصلة الجهاد لتحقيق هدفهم السامى وهو تحرير البيت المقدس، و لما كان شعر ابن القيسرانى يمتاز بالمقاومة والدّعوة إلى الجهاد ندرس فى هذه المقالة ملامح المقاومة فى شعره ونحاول أن نجيب على الأسئلة التالية:

۱. ما هو دور الشعر فى مواكبة الحروب الصليبية؟

۲. ما هو أهم مظاهر المقاومة فى شعر ابن القيسرانى؟

۳. مـا هى العناصـر والمعانى التى اعتمد عليها ابن القيسـرانى لاسـتنهاض همم المسلمين؟

ومن الجدير بالذكر أنا اعتمدنا فى استخراج أشعار الشاعر على كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية للمؤرخ أبى شامة المقدسى (ت ٦٥٥ق) إذ قد أورد الكثير من قصائد ابن القيسرانى فى كتابه وذكر المناسبات الحربية لهذه القصائد.

٢. الدراسات السابقة

يمكن إجمال أبرز الدراسات المتعلّقة بموضوع الدراسة على النحو التالى:

أولا: الدراسات التى تناولت حياة ابن القيسرانى وشعره بصورة عامّة وهى كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية لأبى شامة المقدسى، والأدب فى بلاد الشام لعمر موسى باشا والحياة الأدبيّة فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام لأحمد أحمد بدوى والأدب العربى من الانحدار إلى الازدهار لجودت الركابى وشعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام لمحمّد على الهرفى. إن هذه الكتب قد تحدثت عن حياة ابن القيسرانى و أوردت شذرات من أشعاره فى مختلف أغراضه الشعرية ومنها أشعاره المقاومة دون أن يستعرض لمواطن الجمال فيها ويلوح إلى عناصر المقاومة التى اعتمدها الشاعر فى هذه القصائد.

ثانيا: الدراسات والبحوث التى تناولت شعره بصورة خاصة وانفردت به وهى: رسالة الدكتوراه المعنونة بـ محمّدبن نصر القيسرانى حياته وشعره لفاروق أنيس جرّار؛ تناول فيها الباحث مراحل حياة الشاعر وأغراضه الشعرية والصورة الفنّية فى شعر ابن القيسرانى عناصر التشكيل والإبداع لحسام تحسين ياسين سلمان فى رسالته لنيل درجة الماجيستر بجامعة النجاح الوطنية فى نابلس والتى تناول فيها صوره الفنية ومواطن الإبداع فيها، وكتاب صدى الغزو الصليبى فى شعر ابن القيسرانى لمحمود إبراهيم والكتاب تحدث عن الحروب الصليبية فى عصر الزنكيين وأثرها فى شعر الشعراء الزنكيين وخص قوله بشعر ابن القيسرانى. وهناك مقالة تحت عنوان «الجهاد فى شعر ابن القيسرانى» لكريم على عبد على نشرت فى مجلة كلية التربية الأساسية بالجامعة المستنصرية سنة ٢٠٠٩م. وقد عمد هؤلاء الباحثون إلى ذكر أشعاره من دون أن يدرسوا العناصر التى اعتمدها الشاعر لاستنهاض همم المسلمين لمواصلة المقاومة

وحثهم على استرداد مقدّساتهم. أمّا هذه الدراسة فتميّزت بتركيزها على دراسة مظاهر المقاومة فی شعر ابن القيسرانی من خلال الأشعار التی نظمها الشاعر فی الحروب الصليبية التی تأجّجت نيرانها فی العهد الزنكی وتحدّثت عن الآليّات التی اعتمدها الشاعر لإثارة الغيرة الدينية واستنهاض النخوة القومية لحث المسلمين على المقاومة واستعادة المدن الساقطة.

٣. نظرة على حياة ابن القيسرانی

هو شرف الدين أبو عبدالله محمد بن نصر بن شاغر بن داغر المشهور بابن القيسرانی[١] ولد فی عكا بفلسطين سنة ٤٧٨ قـ ثمَّ انتقل إلى القيسارية، فنشأ فيها ونسب إليها ولم يطل بقاؤه فيها وغادر قيسارية بعد استيلاء الصليبيين عليها إلى دمشق وهو فی مقتبل العمر وهناك اتّصل بشاعر الشام الذائع الصيت ابن الخياط وتأدّب عليه ولم يمكث فيها لأنه على خلاف مع الأسرة الحاكمة التركيّة من آل طغتكين، وهجا تاج الملوك بوری بن طغتكين هجاء لاذعا فبعث بطلبه فلم يجد بدّاً من الهرب إلى حلب ليجد الأمان لدى الملوك الزنكيين الذين بسطوا حكمهم على القسم الأعظم من بلاد الشام. (انظر: موسى باشا، ١٩٧٢: ١٥٩-١٦٠) وفی حلب اتّصل بعماد الدين الزنكی زعيم المسلمين فی النزاع القائم بينهم وبين الصليبيين. (بيومی، ١٩٥٢: ٣٣) وابنه نور الدين وخلد فتوحاتهما وانتصاراتهما الباهرة على الصليبيين، واستطاع من خلال قصائده أن يصوّر سياسة نور الدين وخطّته فی توحيد القوی الإسلامية تحت لوائه، مشيدا ببطولاته ومحرّضا للجهاد ضد العدوّ الغازی، لكن سرعان ما اضطربت الأمور، إذ وقعت جفوة بينه وبين نور الدين لا يعرف سببه بالضبط فتوجّه الشاعر إلى ملوك دمشق من آل طغتكين، ومدح حاكمها مجيرالدين آبق، لكن عرضت له حمّى شديدة لم تمهله غير عشرة أيام حتى توفّی سنة ٥٤٨ق. (الهرفی، ١٩٧٩: ١٦٠)

كان ابن القيسرانی ذا ثقافة واسعة تظهر ثقافته ومعرفته بالمنطق وكلام الأوائل

١.يبدو أنه هاجر منها مبكّرا بعد استيلاء الصليبيين عليها سنة ٤٩٤ق وقد اختلف المؤرخون حول نسبه وأهل بيته. بعض إخوانه يرفعونه إلى الصحابی خالد بن الوليد البطل العظيم، بيد أن الجلّة من المؤرخين يعتقدون أنّ نسله انقطع منذ زمن بعيد.

وأخبار القدماء من خلال المنامة التی يصوّر فيها نفســه، ويحاور فيها أباتمام وهی تعرف بظلامة الخالدی.[١] (ياسـين سـلمان، ٢٠١١: ١٨) وكان المدح من أهمّ أغراضه الشعرية إذ إنّــه عاش فی فـترة هامة من فترات الحروب الصليبية، و شــهد بعض المعارک التی وقعت بين المسـلمين وأعدائهم؛ لذلک مدح بعض كبار رجال الدولة الذين شــاركوا فی الجهاد، مشـيدا ببطولاتهم لإثارة الحميّة فی نفـوس المجاهدين، و له فی الهجاء جولات مع ابن منير الطرابلســی بحيث «كانا يشبهان جريرا والفرزدق للمناقضات والتهاجيات الــتی جرت بينهما.» (عماد الاصبهانی، لاتا: ٥٥٢/١) وله أوصاف فی تضاعيف شـعره تشـمل «وصف المعارک الحربيّة، ووصف السمات النفسـيّة للأبطال، ووصف دمشق.» (أحمد بدوی، ٢٠٠٣م: ١٤٥) أما غزله فرقيق يتحدّث فيه عن الحسـناوات من الفرنج. (المصدر نفسه: ١٤٥)

٤. الحياة السياسية والاجتماعية فی العصر الزنكی

تنســب الدّولة الزنكيّة إلی مؤسســها عماد الدين أتابک[٢]زنكی بن آق سنقر، وكان قسيم الدولة آق سنقر من أصحاب ملكشاه وأترابه وممّن تربّی معه فی صغره، واستمرّ فی صحبته إلی حين كبره، فلمّا أفضت السلطنة إلی ملكشاه تبنّاه بعد أبيه، وجعله من أعيان أمرائه ولقّبه قسيم الدولة، ثم تولّی مدينة حلب ومنبج واللاذقيّة، فأقطعه الجميع وظهرت كفايتــه وهيبته فی جميع بلاده، ثم ملک بعد موت ملكشــاه تكريت، والرحبة وحمص، ثم قتل ســنة ٤٨٧ق دفاعا عن بركياروق ابن ملكشاه تجاه تاج الدولة تتش أخی ملكشاه الذی تطلب السـلطنة. (انظر: المقدســی، ١٩٩٨م: ٦٦-٥٨) ولم يخلف قسيم الدولة غير

---

١. ظلامة الخالدی، منامة أدبيّة عرض فيها ابن القيسرانی لمحاورة بينه وبين أبی تمام؛ حيث يعرض ابن القيسرانی نفسه، حاملاً لواء الشعر فی زمانه، وأنّه فريد عصره وأوانه، يأتيه أبوتمام فی المنام لينصفه ممّن ظلمه، ونسب شـعره إليه، وتكون المحاورة بأسلوبی الشعر والنثر ويظهر ابنالقيسرانی وهو يحاور نفسه علی لسان أبی تمام، إذ إنه معجب بشعر أبی تمام مقلّد له. (ياسين سلمان، ٢٠١١: ١٨)

٢.كلمــة أتابــک تركية الأصل، وهی مركّبة من لفظين، (أتا) بمعنی مــربی و(بک) بمعنی أمير، ومعناهما معــا مربّی الأمير أو الأمير الوالد. كان لقبا يطلق علی الأمراء والقوّاد العســكريين الذين يعهد إليهم تربية أبناء الســلاطين السلاجقة، وتعليمهم وتدرّبهم علی شؤون الحكم وفنون الحرب. (أحمد الشامی، ١٩٩١: ٣٤)

ولد واحد هو زنكى الذى لقّب فيما بعد بعماد الدين وكان عمره آنذاک عشر سنوات، فاجتمع عليه مماليک الموصل الذين كانوا يلونها من قبل السلاطين السلاجقة إلى أن كبر وصار يحضر معهم الحروب. (تيسير، لاتا: ١١١) ثم ولى الموصل والجزيرة ونصيبين، وما لبث أن وسّع ملكه، وأخذ الجزائر الكثيرة، ومضى ينازل الصليبيين واستولى عليهم و«لم يلبث أن ضربهم ضربة قاصمة باستيلائه على مدينة الرها سنة ٥٣٩ للهجرة.» (سرجانى، ٢٠٠٩: ٥٠٠) لم تكد تمضى سنتان من هذا المجد البطولى حتى استشهد واقتفى ابنه نور الدين خطى أبيه فى جهاده ضد الصليبيين وأبلى بلاء حسنا فى مواجهة العدو الصليبي، واستولى على دمشق، وكان بعيد النظر يفكّر فى تخليص مصر من دولتها المريضة، ولم يلبث أن سنحت له فرصة عظيمة وأصبحت مصر خالصة لصلاحالدين و أسّس بها الدولة الأيوبيّة ومؤسسها الحقيقى إنّما هو نور الدين، ثم توفّى سنة ٥٦٩ق وخلفه ابنه وكان صبيّا وبقى على حلب حتى توفّى سنة ٥٥٧ ق ودخلت فى حوزة صلاح الدين وحكمه. (للتوسع فى الموضوع انظر: ضيف، ١٩٩٠: ٢٨)

اضطراب الحالة السياسية فى هذه الفترة طبع حياتها الاجتماعية بطابع خاص، فكل مدينة كانت تقريبا مستقلة يحكمها ملک أو أمير أو نائب وأدّى هذا الأمر إلى ظاهرتين: «الترف فى البناء والملبس والهوايات عند الأمراء الذى لا يقابله ترف مماثل عند طبقات الشعب، وتفاوت العادات والتقاليد ما بين مدينة وأخرى تبعا لوقوعها تحت سيطرة العرب والفرنج.» (أنيس جرار، ١٩٦١: ٢٤)

٥. دور الشعر فى مواكبة الحروب الصليبية

لما اجتاح العدوان الصليبى البلاد الإسلامية سنة ٤٩٠ق كانت هذه البلاد تعانى من التفكّک والفوضى والاقتتال الداخلى وكان تفرّق السلطة واختلاف ذوى السلطان من أقوى الأسباب التى أدت إلى هزيمة المسلمين. واستمر المسلمون على ضعفهم هذا حتى ظهر عماد الدين الزنكى على ساحة الأحداث السياسية وقاد جيش المسلمين ولمّ شملهم واستعاد ما نُهب منهم، وكان للأدب دور فاعل فى المقاومة الشعبية ضد الصليبيين. وهذا الدور لايقلّ عمّا قام به الجنود لتحرير الأراضى الإسلامية وإثارة النخوة القومية والغيرة

الدينية فی نفوس المجاهدين المسلمين، فقد ظهرت جماعة من الشعراء والأدباء قد حملوا على عواتقهم عبء الدعوة إلى الجهاد والأخذ بأسباب القوة للقضاء على العدو المحتل. فمن ثم قد اقتصر معظم أشعارهم على تصوير بطولات المسلمين خاصة الحكام الذين قاموا فی وجه النصاری ووصفوا المعارک وتحدّثوا عن الصراعات وساحات القتال والقلاع المحتّلة کما وصفوا الأسلحة والمعدّات الحربية، وامتاز شعرهم بصدق العاطفة والشعور رغبة فی تطلعاتهم فی دحر العدو الغاشم واستعادة البلاد الإسلامية وتحريرها.

٦. أدب المقاومة

شاع استخدام مصطلح أدب المقاومة خلال العقود الأخيرة، و«هو لا يعنی أن دلالته جديدة وأن المصطلح نحت من فراغ، بل سبقه مصطلح أدب الحرب، وأدب المعارک، وأدب الجهاد وکلها تتداخل معا للتعبير عن بعض الدلالات المشترکة، وإن بدت مختلفة فی بعض جوانبها.» (نجم، لاتا: ۳) أما الجهاد فإنه يحمل طابعا دينيا إذ دعا اليه الإسلام فی مواضع مختلفة وألزم المسلمين به وغايته الدينية هی «هدم بنيان النظم المناقضة لمبادئه وإقامة حکومة مؤسسة على قواعد الإسلام فی مکانها واستبدالها بها.» (المودودی، لاتا: ۳۵)

کان مصطلح أدب المعرکة وأدب الحرب مقتصرا على التجربة الحربيّة وحدها وهو فی ذاته ما يدعونا للقول بأنّ الموضوعية تجعل أدب المقاومة أکثر رسوخا وتعبيرا عن تلک الحالة الخاصة- العامة التی يعيشها الأفراد والجماعات والشعوب فی مواجهة الآخر المعتدی. فهو لا يقتصر على تجربة الحرب وحدها، ولا للتعبير عن القهر والاستبداد فقط. إنّه الأدب المعبّر عن العمل من أجل تفجير الطاقات الإيجابية الواجبة للمواجهة. إنّه الأدب المعبّر عن وجهة النظر الإنسانية - الشمولية وليست العنصرية الضيّقة؛ کما أنّه الأدب الذی يسعی دائماً لتهيئة الأفراد والشّعوب والرأی العام والفکرة المقاومة. (المصدر نفسه: ۳۵)

من المناسب أن يطلق على الأدب الذی ظهر فی هذه الفترة أدب المقاومة، إذ إنَّه لم يقتصر على التجربة الحربية وحدها، إنما هو الأدب الذی «يرسخ لقواعد الوجود

الإنسانى الحقّ فى مقابل الحياة التى تقوم على الصراع العدوانى بدوافع الجشع والهيمنة.» (المصدر نفسه: ٣٥) متطلعا إلى النصر والحرية موقوفا عند المواقف الإنسانية الرائعة والبطولات الخارقة للمقاتلين والحكام المسلمين للحفاظ على قيم ومبادئ الأمم لذاكرة التاريخ.

٧. عناصر المقاومة فى شعر ابن القيسرانى

٧-١. الدعوة إلى الجهاد

إن شعر الجهاد والمقاومة كشعر رسالى، أحد أهمّ أهدافه ضخّ الحسّ المقاوم فى شرايين الشعب، وتعميق وتجذير الانتماء المقاومى فى ذات الإنسان. (عبدالحليم، ١٩٨٨: ٤٦) ومن الناحيّة الشرعيّة يقسم الجهاد إلى نوعين رئيسين: «جهاد الدفع ويقصد به الجهاد من أجل دفع العدوّ الغازى لبلاد المسلمين، وجهاد الطلب ويقصد به الجهاد من أجل إيصال الدعوة الإسلامية إلى خارج بلاد المسلمين.» (الكبيسى، لاتا: ٢) وإنّما هو واجب إسلامى، إذا احتلّ العدوّ بلاد المسلمين، وبما أنَّ بلاد المسلمين تعرضت لغزو العدوّ الصليبى فى العهد الزنكى، اقتصر أكثر شعر الجهاد فى هذه الفترة على جهاد الدفع، ولما كان عماد الدين أوّل من قام بالجهاد ضدّ الصليبيين واستطاع من تحرير بلدة الرها من أيدى المحتلّين. (سرجانى، ٢٠٠٩: ٤٨٠) سجّل ابن القيسرانى هذا النصر الحاسم وأشاد بعماد الدين إشادة مفعمة بالبهجة والسرور فى ثلاث قصائد منها هذه القصيدة التى افتتحها بقوله:

كأنِّى بهذا العَزم لا فُلَّ حَدُّهُ — وَأَقصَاهُ بالأقصى وَقَد قُضِىَ الأمرُ
وَقَد أَصبحَ البَيتُ المقدَّسُ طاهرا — وَليسَ سوى جارى الدِماءِ له طُهرُ

(المقدسى، ١٩٨٨: ١٨٧)

فإمارة الرها كانت أول إمارة صليبية تقوم على أرض الشرق العربى الإسلامى. (وهبة، ١٩٩٧: ٣١) وكان استردادها يبرز استرداد الأمة إلى مرجعيتها السياسية كما يبرز الشجاعة وصمود المقاومة الإسلاميّة بعد نصف قرن من الضعف والضآلة. لذلك يمضى الشاعر بالبهجة والسرور مشيدا ببطولات عماد الدين محرّضا إياه لاستعادة المدن

الساقطة خاصة القدس الشريف وفيها المسجد الأقصى أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، مؤكّدا على النصر باستعمال اللفظة (أصبح) وتحميس الجند لقتال الفرنج و مواصلة الجهاد.

إن تحرير البيت المقدس يذكى بارقة الأمل في ضمير المسلمين وينفخ روح الغيرة في دمائهم؛ لذلك يخاطب الشاعر نور الدين ويحضّه على استعادة البيت المقدس بعد استشهاد عماد الدين واحتلال القدس الشريف:

لَم يَبقَ مِنهُم سِوى بيضٍ بِلا رَمَقٍ   فانهَضْ إلى المسجدِ الأقصَى بِذِي لَجَبِ
واذَنْ لِمَوجِكَ في تَطهِيرِ ساحِلِهِ   كَما التَوى بَعدَ رأسِ الحيَّةِ الذَّنَبُ[١]
يُوليك أَقصَى المنى فالقدسُ مُرتَقَبُ   فَإنَّما أنتَ بَحرٌ لُجُّهُ لَجَبُ

(المصدر نفسه: ١٥٤)

إن الشاعر يرسم هزيمة الصليبيين ويشبههم بالحيّة وقد هشّم رأسها والتفَّ الذنب حولها ليأخذ من هذه الصورة ما ينفخ قوة الدفاع وشدّة المقاومة في نفوس المسلمين ويؤكّد في ذاته إرادة الذّود لتحرير القدس، لذلك يستكثر شاعرنا من الرموز المكانية التي تستوعب مظاهر القداسة فيها مثل القدس والمسجد الأقصى ثم يحرّض ممدوحه في خلال مدائحه مرّة أخرى على تحرير القدس وتطهيرها من دنس الفرنج وإعادة الحياة الكريمة إلى المسلمين.

مع أنّ أكثر شعر الجهاد قد اقتصر في هذه الفترة على جهاد الدفع، لكنه يحرّض نور الدين على جهاد الطلب إذ رأى في ممدوحه الإرادة الصّلبة والعزيمة المؤثلة:

فَسِرْ واستوعِبِ الدُّنيا فُتُوحاً   فلا هَضْبٌ هناك وَلا وِهادُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٤٧)

لم يكن الجهاد ليقتصر على حماية الوطن الإسلامي وإنّما هو حماية العقيدة الإسلامية، فمن ثم يحثّ الشاعر ممدوحه على توسيع السلطة بعد أن تمكّنت له الانتصارات الحاسمة

١. البيض: السيوف القاطعة، التوى: انفتل وانثنى، الذنَب: ذيل الحيوان.
٢. الهضب: مفردها الهضبة وهي الجبل المنبسط الممتد على وجه الأرض، الوهاد: مفردها الوهد وهو الأرض المنخفضة.

ليفتح العالم كلّه و يوسّع رقعة الحكم الإسلامى.

٧-٢. الأمل فى المستقبل

«لقد كان شعر المقاومة متفائلا منذ البدء.» (كنفانى، ١٩٦٨: ٨٥) وما من أدب فى العالم يماثل الأدب المقاوم إلا إذا اتّصل بالأمل والتطلّع إلى مستقبل زاهر لتقوية تجليّات الصمود والتحدّى، ولما كان الشعر وسيلة تعبيريّة فيجب على شعراء المقاومة أن يبعثوا فى قلوب المسلمين بارقة الأمل، فنرى أنَّ الشاعر يوظّف ألفاظا وتعبيرات تشعل فى قلوبهم الرجاء والقوّة لاستمرار البطولات للتوصل إلى أهدافهم السامية، ومثال ذلك قوله:

وَالنصـرُ دانٍ وَخَيـلُ الله مُقبلةٌ   ترجو الشَّهادةَ فى الهَيجا وتَـغتَـنمُ

(المصدر نفسه:١٤١)

نلاحظ فى هذه الأبيات رؤية الشاعر الإسلاميّة، إذ إنّه يتحدّث عن جيش المسلمين باعتباره جيش الله تعالى، ويصوّر استقبال المسلم للشهادة التى كان لها أكبر الأثر فى ترسيخ فكرة المقاومة، إذ انسابت إلى نفوس المسلمين صلابة العقيدة باستعدادهم للتضحية بالنفس والنفيس واستماتتهم فى سبيل الوطن لتحقيق النصر ومجد الأمة الإسلاميّة.

إن عقيدة المؤمنين بالنصر نابعة من إيمانهم بنصرة الله فمن ثمّ يضخّ الشاعر فى أشعاره معانى العقيدة الإسلاميّة، ويتحدث عن النّصر الذى استمدّه المسلمون من الله تعالى:

وكَيفَ يَغيبُ النَصرُ عَنكُم بِوَقعةٍ   مَلائكةُ الله الكِرامُ شُـهودُها

(المصدر نفسه: ١٨٩)

يعرف الشاعر أنّ الرؤية الإسلاميّة هى الخطوة الأولى التى تضع الحرب على طريق الانتصار، لذلك يشير إلى قوّة الدين الحنيف التى ظلّت ترفد الأمة الإسلامية وتؤدى بها إلى انتصار خالد ومجد مؤثّل ويلوح إلى تحقق النصر فى جيش المسلمين على طريقة الاستفهام المفيد للتعجب مؤكّدا أن الله تعالى يحميهم ويعمل من وراء مثل هذه الكلمات على رفع معنويّات المجاهدين المسلمين.

٧-٣. تمجيد الأبطال

إن المدح يعدّ الحجر الأساس فى شعر الجهاد وازدهر فى هذه الفترة ازدهارا واسعا

واختصّ أكثر شعر الجهاد بمدح الملوك والخلفاء الذين كان لهم الدّور الريادى للقضاء على العدوّ المحتل وحاول الشاعر فى أشعاره أن يثير نخوة الحكّام المسلمين على الجهاد والتصدّى للصليبيين، فسجّل فى أشعاره أسماء كمال الدين بن الشهروزى وعماد الدين ونور الدين الزنكى لما صدر منهم من مبادرات قيّمة ضد التوسّع الصليبى فعماد الدين الزنكى له المقام الأول فى قيادة الجهاد ضد الصليبيين. (ينظر: بيومى، ١٩٥٢: ٣٣) والذى أعاد الثقة بالنفس إلى المسلمين وأصّل فيهم الشعور البطولى، وقد عبّر الشاعر فى الأبيات التالية عن مشاعره الأبيّة بقوله:

سَلّوا سيوفا كأغمادِ السُّيوفِ بها   صَالوا فما غَمَدوا نَصلاً ولا شَهرُوا
حتَّى إذا ما عماد الدين أرهَقَهُم   فى مَأزق مِن سَنَاه يبرقُ البَصَرُ
وَلَّوا تَضيقُ لَهُم ذَرعاً مَسالكُهُم   وَالموتُ لا ملجأٌ منه ولا وَزَرُ

(المصدر نفسه: ٤٥)

يصوّر الشاعر فى هذه الأبيات شجاعة ممدوحه ويصف ساحة الوغى وعودة الأعداء إلى أعقابهم مقابل جيش المسلمين وسقوطهم فى مأزق الهلاك لأنهم لايجدون ملجأ يؤويهم من بطش القائد الإسلامى المغوار عماد الدين الزنكى.

فضلا عن تجلّى معانى الشجاعة والبطولة فى أشعاره، تمثلت فيها الجوانب الأخرى من الصفات الأخلاقية منها:

ذو الجهادَينِ مِن عدوٍّ ونَفسٍ   فهو طولَ الحياةِ فى هيجاءِ
فهو المالِكُ الذى ألزَمَ الناسَ   سُلُوكَ المَحَجَّةِ البيضاءِ
سِرتَ فى النّاسِ سيرةَ الخُلفاءِ   قَد أخضعت الملوك للعَدلِ لمّا
قاسماً ما مَلَكتَ فى النَّاسِ حتَّى   لقَسمتَ التُقى على الأتقياءِ

(المصدر نفسه: ٤٥)

إن أدب المقاومة يشيد بالقيّم التى يتطلّع إليها المجتمع البشرى فنرى أن الشاعر قرن بطولة ممدوحه بسائر الشيم الخلقيّة مثل جهاد النفس، والعدل والتّقى و... ليرمز بها إلى السجايا الإنسانيّة التى تتجلّى فى أخلاق المقاتلين المسلمين.

٧-٤. تصوير ظلم المعتدين

إن المقاومة جزء من التراث الإنسـانى العام الذى يعبّر عن تأدية الدور الإنسـانى والحضارى فى مواجهة الظلم، وتحاول أن ترفع مكانة القيم الإنسانيّة للدفاع عن كرامة الإنسـان وحدود الوطن. وإن ابن القيسـرانى كشاعر مجاهد يحاول فى مسيرته الشعريّة النضاليّة أن يرسـم صورة مؤلمة لوحشية الغزاة المحتلّين، ويذكّرهم بأفعالهم الشنيعة التى اقترفوها فى بلاد المسلمين، أما ترسيم ظلم المعتدين فى شعر الشاعر فيختلف عمّا نعرفه فى شعر المقاومة، إذ إنّ الشاعر عندما يتناول ظلم المعتدين، يتحدث فى خلاله عن قدرة المسلمين على تقتيلهم، ليزرع الأمل فى قلوب المسلمين لمواصلة الجهاد والمقاومة:

سَروا لِيَنتَهبوا الأعمارَ فانتُهِبوا   قتلاً ويَغتَنموا الأموالَ فاغتُنموا

(المصدر نفسه: ١٤١)

إن ابن القيسـرانى صـاغ هذه الأبيات عند تحرير حصن بارين ليرسـم فيها ما فعله الصليبيـون من الفتك بهم واغتنام أموالهم ونهب ثرواتهم وليثير فى قلوبهم دوافع الرفض ويمدّهم بأواصر الثبات.

قد يقابل الشـاعر الصور المؤلمة للمسـلمين بصور أخرى ويحرّضهم على الشجاعة والمثابرة ليثير فى ضمائرهم الدواعى التى تعطيهم القوّة وتحفزهم على ردّ الخصوم:

طالما استَفحل الخَطبُ البَهيمُ بِهِم   حتَّى أَتَـى مَلـكٌ آراؤُهُ غُرَرُ

(المصدر نفسه: ٨٩)

إنّ الشـاعر فى قصائده الجهادية يتّخذ المواقف التى ظلّت ترفد الأمة لمجابهة القوى الصليبية التى تحاول السـيطرة والاسـتحواذ عليهم فمن ثمّ نرى الشاعر يصف احتلال بـلاده بالخطب البهيم، ويأتى بلفظة (طالما) ليدلّ بها على الفترة المديدة التى مضت على احتلال بلاده ثم يشـير إلـى الملك نور الدين الّذى انتهت به هـذه الخطوب ليذكى فى قلوب المسلمين بارقة الأمل لمواصلة الجهاد و المقاومة.

٧-٥. تهديد الأعداء

إنّ الشاعر يجعل التهديد وسيلة يضعف بها إرادة خصمه وينزع عنه أسباب المقاومة

ويدخل إلى نفسه الروع والخوف. يتعاظم تهديد الشاعر فى أثناء حديثه عن الحروب التى خاضها المسلمون لاستعادة المدن والممالک المحتلّة، وكان حصن بارين من أهم بلاد الفرنج التى فتحها المسلمون «بعد المعركة الّتى انتهت بفوز جيش المسلمين سنة ٥٣٤ ق بقيادة عماد الدين.» (العطوى، ١٤١٦: ١٦٥) وبعد تحطيم جيش المشركين وتخضيد شوكة الفرنج أصبح الشاعر ينظر إليهم نظرته إلى غاصب موقوت الأجل ويلجأ إلى التهديد والوعيد بقوله:

حَذارِ منَّا و أنَّى يَنفعُ الحَذَرُ وَهى الصَّوارمُ لا تُبقِى ولا تَذَرُ[1]

مَن خَيلُهُ النَّصرُ لا بَل جُندُهُ القَدَرُ وَأينَ ينجُو مُلوکُ الشِّركِ من مَلکٍ

(المصدر نفسه: ٨٨)

إن الشاعر يهدّد المشركين ويحذّرهم من بأس المسلمين، ويأتى بالاستفهام الذى يفيد معنى النفى ويشبه صوارم المسلمين بنار الجحيم التى ﴿لا تُبقى ولا تَذَرُ﴾ (مدّثر:٣٢) والتى لا تبقى أثرا منهم ولا تذر، ثم يسمّى قادة الصليبيين بملوک الشرک ويلجأ إلى الاستفهام (أين ينجو) قاصدا من خلاله أنّه لا ينجو من بأس هذا الملک أحد من النصارى وذلک لأنه ينصره جيش شجاع ثم يرجع عن قوله ويقول لا بل ينصره قضاء الله ومشيّته.

وقد يطبع تهديده بطابع النصح ويعبّر من خلاله عن شجاعة ممدوحه ويبعث الخوف فى قلوب الأعداء:

فَقُلْ لِمُلوکِ الخافِقَينِ نَصيحةً كَذا عَن طَريقِ اللّيثِ يزأرُ غلبهُ

وَخَلُّوا عَن الآفاقِ فالشّرقُ شُرقُهُ بِحُكمِ الرُّدَينيَّاتِ وَالغَربُ غَربُهُ

وَلا يَعتَصِمْ بِالدّربِ طاغٍ عَلَى القَنا فَإنَّ القَنا فِى ثُغرةِ النَّحرِ دَربُهُ[2]

(المصدر نفسه: ١٨٩)

نلاحظ أن الشاعر ينصح الصليبيين ويطالبهم بأن يغادروا بلاد المسلمين، لأنّ الشرق والغرب قد وقعا فى حوزة ممدوحه، ثم يهددهم مرة أخرى ويخاطبهم بأنّ الدروع الرصينة لا تحميهم ولا ينجو أحد منهم من قنا المسلمين.

١. الصوارم مفرده الصارم: السيف القاطع. ومعنى الشطر الثانى: إن هذه السيوف هى التى لا ينجو أحد منها.

٢. الخافقان: الشرق والغرب، الليث: الأسد، يزأر: يصيح من صدره، الردينيّات والقنا: الرماح، ثُغرة النحر: نقرة فى أعلى الصدر.

٧-٦. هجاء الأعداء

لاشـک «أن الاحتلال يولّد المقاومة وأن هذه المقاومة تتناسـب تناسـبا طرديا فى عنفهـا مع عنف الاحتـلال.» (الحمد و البرغوثى، ١٩٩٦: ٥٦) فمـن الطبيعى أن يركز الأدب المقاوم على الجوانب التى تحط من شأن الأعداء وبما أنَّ الحروب الصليبية سلسة من الصراعات العسـكرية ذات الطابع الدينى فيهدف الشـاعر فى أشـعاره إلى عقائد الأعداء الدينيّة وينتقص من شأنهم ويرميهم بالكفر والشرک:

وقلْ لملوکِ الكفرِ تَسلمُ بعدَها ممالكُهـا، إنَّ البِـلادَ بِلادُهُ

(المصدر نفسه: ٩٨)

إن الشـاعر فى هذا البيت يحطّ من شـأن الصليبيين الدينى ثم يندفع فى أثنائه إلى الذّود عـن بلاده ويقف أمام التحديّـات التى يفرضها الصليبيون على المسـلمين وبعد وصفهم بالكفر، يحرص على الحفاظ على بلاد المسلمين ويريد من النصارى أن يغادروا بلاد المسلمين ويردّوا عليهم حقّهم المهضوم؛ فقد يصف قائدهم بالذئب للحط من شأنه:

أخو اللَّيـثِ لولا غدرةٌ نَزعتْ بهِ إلى الذِّئبِ إنَّ الذِّئبَ شيمتُهُ الغَدرُ[1]

أتى رأسُـه رَكضاً وَغُودِرَ شِـلوُهُ وَليسَ سِوى عافى النُّسورِ له قَبرُ[2]

(المصدر نفسه: ١٨٦)

إن الشـاعر يهجو الأعداء وينزع عنهم الشـجاعة والقوّة ليضعف إرادتهم فيشـبه قائـد الأعداء باللّيث، ثم يعدل عنـه ويصفه بالذئب ليظهر فيه صفـات الغدر والخيانة التى اتصف بها الذئـب، ثم يصف حال الصليبيين بعد هزيمتهم، وكثرة القتلى بينهم حيث أصبحت جثثهم طعام النسور الجوارح.

٧-٧. إظهار السرور

إن ابن القيسـرانى يثير فى كل جزء من أجزاء قصائده معانى السرور والبهجة. ومن الطبيعى أن ينثر الشـاعر فى أشـعاره بواعث السـرور، إذ إنّ هذه الانتصارات كسرت شـوكة الصليبيين وأعادت إلى المسلمين ثقتهم بأنفسهم، لذلک يمضى الشاعر بالبهجة و

١. يقول إن قائد النصارى شجاع ذو بأس كالأسد لكنه اتصف بالغدر والخيانة كالذئب.

٢. الشلو: العضو والقطعة من اللحم، العافى: الرائد. يقول قُطع رأسه وجىء به وتركت أشلاؤه لتقتات به النسور.

السرور مخلّدا انتصارات المسلمين بقوله:

الحَقُّ مُبتَهجٌ والسَـيفُ مُبتسمٌ   وَمالُ أعداءِ مُجير الدينِ مُقتَسمُ

(المصدر نفسه: ١٤١)

إثر انتصار تاج الملك بورى بن طغتكين على الفرنج فى عام ٥٢٣ق والقضاء عليهم سجّل ابن القيسرانى هذا الانتصار معبّرا عن ابتهاج الحق وابتسام السيف على طريق التشخيص الذى أراد به المبالغة للإفصاح عن مشاعره الفرحة، ثم يشير إلى انقسام مال الصليبيين بين جيش مجير الدين ليرسم قوة المسلمين فى إثارة الحميّة ومتابعة النضال، أو يتحدث عن بهجة البلاد ليعبّر عن مشاعر الناس وعواطفهم ويوحّد صفوفهم ويلفّهم تحت رآية نور الدين:

وَمَلَكتَ سِـنجاراً وَ ما مِن بَلدَةٍ   إلّا تَمَنَّـى أنَّهـا سِـنجارُ
وَثَنى الفُراتُ إلـى يديكَ عِنانَهُ   وَالبَحرُ مَـا اتّصَلَت بِـه الأنهارُ
وَمَلَكتَ رحَبَةَ مالِـكٍ فَتبَرَّجَتْ   مِنهـا لِعَينِـكَ كاعِـبٌ مِعطـارُ[1]

(المصدر نفسه: ١٧٥)

ينظر ابن القيســرانى إلى الوحدة نظرة تعظيم وتبجيل ويحثّ الحكام عليها. ولا غرو أن يؤكّد الشــاعر على الوحدة فقد أثبتت الدراســات أن أهم عامل فى هزيمة المسلمين فى الحروب الصليبية إنما «يرجع إلى عدم وجود قوة موحّدة إســلامية تستطيع أن تقف فى طريقهم.» (بيومى، ١٩٥٢: ٣١) فمن ثمّ لما اســتولى نور الدين على سنجار والرحبة والأعمال الفراتية، صوّر الشاعر ترحيب الديار التى استولى عليها نور الدين. فسنجار مسرورة بهذا، حتى تمنّت كلّ مدينة أنّها سنجار والفرات.. . ليدعو المسلمين إلى الوحدة الّتى تعد الطريقة الوحيدة للنصر.

٧-٨. وصف المعارك

رسم ابن القيسرانى مشــاهد المعارك مشيدا ببطولات المسلمين وقصد بوصف هذه المعارك أن يصوّر قدرة المســلمين على القضاء على العدوّ الصليبى. واعتمد فى وصفه على صور تبيّن قدرة المســلمين على المثابرة والمقاومة وتبرز هذه المعانى بروزا واضحا

١. كاعب: فتاة ناهد الثدى، شبه الشاعر بلدة سنجار بفتاة تزينت لنور الدين ورحبت بقدومه.

فی أشعاره الجهادية:

وَالخَيلُ مِن تَحتِ قَتلاها تَخِرُّ لَها   قوائم خانَهُنَّ الرَكضُ والخَبَبُ
وَالنَقعُ فَوقَ صِقال البَيضِ مَنعَقَدُ   كَما استَقَّلَ دُخانٌ تَحته لَهَبُ
لَا البِيضُ ذُو ذمةٍ فيها وَلَا اليَلَبُ   وَالسَّيفُ هام عَلى هَامٍ بمَعركة
وَالنَبلُ كالوَبل هَطالٌ وَلَيسَ لَه   سوى القِسى وأَيدٍ فَوقَها سحبُ[١]

(المصدر نفسه: ١٥٣)

إنّ الشاعر يجسّد النقع المثار تحت قوائم الخيل وقتل الأعداء فی ساحة الوغی ويصوّر المعدّات الحربيّة كالخيول والسيوف والنبال ليكشف بها عن قوّة المسلمين وضعف أعدائهم ويذكی فی قلوبهم بارقة الأمل لمواصلة المقاومة:

كانَت سُيُوفُهم أوحى حُتُوفَهم   يا رُبَّ حائنةٍ مَنجاتُها العَطَبُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٥٣)

وفی موضع آخر يحطّ الشاعر من شأن الأعداء ويشير إلی أنهم قد تركوا أولادهم وأهلهم ولم يكترثوا بصلبانهم التی تعدّ رمزا لدينهم ومن هذا المنطلق يرسم قوة المسلمين علی ردّ جيش الكفار والسيطرة عليهم.

فَغَادَروا أكثرَ القُربَانِ وانجَفَلُوا   وَخَلَّفُوا أكبَرَ الصُّلبَانِ وَانهَزَمُوا
مُستسلِمينَ لِأيدی المسلِمينَ وَقَد   أغری الفَنا بِتَمادی خَطفِهم نَهَمُ[٣]

(المصدر نفسه: ١٤٢-١٤١)

٧-٩. الفخر بالقوة

إنّ معانی الفخر والاعتزاز بالقوّة تلتمع فی أبيات قصائده خاصة فی وصفه للمعارك وتتوارد فيه معانی الشجاعة والاعتزاز ويستذكر أيّامهم المجيدة الّتی سجّل المسلمون

١. تخر: تسقط، الخبب: العدو والركض، النقع: الغبار، هام الأولی فی البيت الثالث: من همی يهمی بمعنی سقط و الثانية بمعنی الرأس، اليلب: جلود تلبس علی الرؤوس، النبل: السهم، الوبل: المطر الغزير، القسی: جمع القوس.
٢. أوحی حتوفهم: أخبر هلاكهم، الحائنة: النازلة المهلكة ذات الحين. العطب: الهلاك.
٣. انجفل: انزعج و فزع، خطفه: جذبه وأخذه بسرعة، النهَم: الرغبة الشديدة. يقول: والموت كان حريصا عليهم.

فيها الانتصارات الدامغة. ويكثر الشاعر من افتتاح قصائده الجهادية بمطالع تمجّد القوة وتتغنى بها:

فى عَسكَرٍ يُخفِى كَواكِبَ لَيلِهِ   نَقعٌ فَيُطلِعُهَا القَنَا الخَطَّارُ[١]

(المصدر نفسه: ١٧٤)

يرسم الشاعر جيش المسلمين الجرّار وهم يتجهون إلى الأعداء، وتختفى نجوم السماء لكثافة نقع خوافر خيولهم. وقد يلجأ إلى التشبيه ويتحدّث عن كثرة جيش المشركين وقد أحاطوا بالمسلمين من جميع الجهات ليصوّر قدرة المسلمين على هزيمة الكفّار:

حَتى إذا ما أحاطَ المشرِكونَ بِنا   كاللَّيلِ يَلتَهِمُ الدُّنيا لَه ظُلَمُ
وَأقبَلوا لا مِنَ الإقبَالِ فِى عَدَدٍ   يَؤودُ حاسِبَهُ الإعياءُ وَالسَّأَمُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٤١)

ويتحدّث الشاعر عن الحرب بين عماد الدين وأعدائه وعن كثرة عددهم وعُددهم ويذكر تصرّفات المسلمين فى الظروف المختلفة، وقوّتهم وشجاعتهم فى الاستيلاء على الأعداء والانقاض عليهم من كل صوب وحدب:

إن قَاتَلُوا قُتِلُوا، أو حَارَبُوا حُرِبُوا   أوطَارَدُوا طُرِدُوا، أوحاصَرُوا حُصِرُوا

(المصدر نفسه: ٨٨)

ثم يعود ويذكر قادة الأعداء الذين تنوشهم الرماح والسيوف:

وللإبرنزِ فَوقَ الرُّمحِ رَأسٌ   تَوَسَّدَ وَالسِّنانُ لَهُ وِسادُ[٣]
تَرَجَّلَ لِلسَّلامِ فَفَرَّسُوهُ   وَلَيسَ سِوَى القَنَاة لهُ جَوادُ[٤]

(المصدر نفسه: ١٤٦)

إنّ الشاعر يصف هزيمة الأعداء بلغة ساخرة ويقول إن رأس الإبرنز كان بحاجة إلى الوساد فتوسّد الرمح ثم يقدم صورة ساخرة أخرى عن الإبرنز الذى نزل عن ظهر فرسه

١. القنا: الرماح، الخطار: الطعّان. يقول: إنهم يقاتلون أعدائهم النصارى بجيش عرمرم جرار تختفى النجوم فى غباره المتراكم ويكشف عنها بريق رماحه الطعانة.
٢. يؤود: يُجهِدُه ويُثقلُه، الإعياء: الإتعاب والإعجاز.
٣.توسد: اتكأ ووضع رأسه على وسادة.
٤. ترجل: نزل عن دابته، فرّسوه: ركّبوه على فرس.

للاستسلام ولكنهم ركّبوه على الأسنة.

٧-١٠. التهكم بالأعداء

السخرية من الأعداء ووصف هزيمتهم وفرارهم من ساحة الوغى مرحلة أخرى لترسيخ فكرة المقاومة في شعر الشاعر وإنه يسخر من الأعداء في كل حرف وكلمة وبخاصة عندما يرسم هزيمتهم أمام جيوش المسلمين:

إلى أينَ يا أسرَى المهالِكِ بَعدَ ما ضَاقَ الفَضاءُ عَلَى نَجَاةِ الهَارِبِ[١]

(المصدر نفسه: ٩٩)

نرى أن الشاعر يتحدّث عن هزيمة الصليبيين بلغة ساخرة ويصوّر جبنهم وفرارهم فيوظّف اللفظ في خدمة المعنى ويأتي بلفظ (إلى أين) ليرمز به إلى الخناق الذي فرضه المسلمون على النّصارى ويأتي بلفظ (أسرى المهالك) ليرسم من خلاله انهزام جيش الأعداء وسقوطهم قتلى جميعا.

وفي موضع آخر يسخر الشاعر من الأمير الصليبي برنس الذي قتل في معركة إنَّب. (مقدسي، ١٩٩٨م: ١٥٢) حيث قطع رأسه وحمل على السنان:

عَجِبتُ للصَّعدة السَّمراءِ مُثمرةً بِرأسِهِ، إنَّ إثمَارَ القَنَا عَجَبُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٥٤)

جعل الشاعر رأس عدوّه ثمارا ناضجة، ليعرض صورة عن العدو الصليبي و مصيره المحتوم في القتال مع ممدوحه نورالدين.

٧-١١. استدعاء التراث

هناك دوافع مختلفة تحمل الشاعر على استدعاء التراث، منها الدوافع النّفسية، والقوميّة، والثقافيّة، و...، وربّما الدافع الأساس في توظيف التراث في شعر الشاعر هو الدافع القومي حيث بذلك «يهدف الشاعر إلى استثارة طاقات الأمة الموحّدة في وجه العدو القومي، الخارجي.» (أشقر، ٢٠٠٥م: ٣٦) فالشاعر يوظّف التراث إمّا في

١. أسرى المهالك: من قد وقع في أشراك الهلاكة وأسرها.

٢. الصعدة السمراء: القناة المستوية.

وصفه للمعارک أو مدح الحکّام أو هجو الأعداء فيستعيد الأمجاد والمغازی الّتی سجّل المسلمون فيها روائع الانتصار مقترنة بالإجلال والإعجاب، مصوّراً هزيمة الأعداء:

لله آيـةُ وَقفَـةٍ بدريـةٍ نُصِرت صَحابتُها بِأيمنِ صاحبِ
ظَفَرٌ کمالَ الدين کُنتَ لِقاحَهُ کَم ناهضٍ بالحرب غيرُ مُحاربِ
وَأمدَّکُم جَيشُ الملائکِ نُصرةً کتائبٍ مَحثوثةٍ بِکتائبِ[1]

(المصدر نفسه: ۹۸-۹۹)

يشيد الشاعر بالأيّام الإسلاميّة الماضية ويقرن فتح الرها بمعرکة البدر ويذکر أنّ الله تعالی نصرهم فی يوم الرها کما نصر المسلمين فی يوم البدر، و يرمی من خلاله إلی ربط الحاضر بالماضی المجيد وإنعاش الذاکرة الإسلاميّة.

وقد يوظّف التراث فی رسم صورة العدو الصليبی ويستدعی قصة هلاک ثمود ليصوّر من خلالها هزيمة الفرنجة وما حلّ بهم من دمار وهلاک:

وعارِمَ يَوماً بالعُرَيمَةِ فاغتَدَت کَوادِی ثَمُودٍ إذ رَغَا فيهِ سَقبُهُ[2]

(المصدر نفسه: ۱۸۸)

فهنـا تظهر رؤية الشـاعر الدينيّة حيث يقرن العذاب الذی لحـق بالفرنجة علی يد نورالديـن فی معرکة عارم، بالعذاب الذی أنزل الله تعالی علی قوم ثمود لمّا ظلموا نبيّهم صالح(ع) مؤکداً أنّ الحقّ يحلفه النصر فی نهاية الأمر. أو يسـتوحی قصة قوم عاد والنبیّ هود(ع) للإشارة إلی هلاک القوم الطالحين:

وَإنَّمـا الإفرنجُ مِـن بَغيِهَا عـادٌ وَقَـد عادَ لَهـا هُودُ

(المصدر نفسه: ۱٤٦)

وقد يوظّف الرموز الإسلاميّة و القرآنيّة فی ثنايا مدائحه ويشبه ممدوحه بالنبیّ داود والنبیّ سليمان(ع):

نالَ المعالی حاکِماً مالِکاً فهـو سُـليمانُ وداودُ

(المصدر نفسه: ۱٤٥)

---

۱. محثوثة: مملوءة ويقصد من کتائب محثوثة بکتائب جيشا ضخما.
۲. عارم: خاصم. رغا البعيرُ: صوَّت وضجَّ. سقب: وَلد الناقة.

استوحى الشاعر معظم شخصيات قصائده من التراث الإسلامى والعقيدة الدينية لتحميس جند المسلمين وحثّهم على الجهاد الدينى إذ إن «العقيدة الدينيّة تشدّنا إلى الله خالق السماء والأرض، تشدنا دوما إلى عروبتنا وأرضنا المقدسة، من أجل الدّفاع عنها أمام الأخطار والغزوات الخارجيّة.» (أشقر، ٢٠٠٥م: ٣٧) فهنا عقيدة الشاعر الدينيّة تدعو إلى وحدة الأمة الإسلاميّة و توحيد صفوفهم للدفاع عن الوطن والعقائد الدينيّة أمام العدوّ المحتل.

٨. النتيجة

– يعدّ المدح أبرز الأغراض الشعرية الذى صوّر الشاعر من خلاله مقاومة المسلمين وصمودهم تجاه العدوّ الصليبى الغاشم بقيادة الزنكيين.

– الدعوة إلى الجهاد، والأمل فى المستقبل، ومدح الحكام، وهجو الأعداء، ووصف المعارك من أهمّ مظاهر المقاومة الّتى تجلت فى شعر الشاعر.

– يعد الدين والوطن الباعثين الأساسين فى رفع المعنويّات وإثارة النخوة الدينيّة والغيرة القوميّة لدى المسلمين. فمن ثمّ استدعى الشاعر الكثير من الرموز التراثية ليحمّس جنود المسلمين ويحرّضهم على الدفاع عن حياض الدولة الإسلامية وحدودها.

– اعتمد الشاعر فى تصوير بطولات ممدوحيه على الأوصاف الشائعة فى الشعر الحماسى من الإظهار بالقوة والفخر والتهكم بهزيمة الأعداء، ليثير النخوة الإسلاميّة والغيرة القومية فى قلوبهم لمواصلة المقاومة والجهاد.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أشقر، أحمد. (٢٠٠٥م). التوراتيات فى شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية. ط ١. دمشق: قدمس للتوزيع و النشر.

أنيس جرار، فاروق. (١٩٦١م). محمدبن نصر القيسرانى حياته و شعره. رسالة الدكتوراه. بيروت: الجامعة الأميركية.

بيومى، على. (١٩٥٢م). قيام الدولة الأيوبية فى مصر. ط ١. القاهرة: دار الفكر الحديث للطبع والنشر.

تيسير بن موسى. (لاتا). نظرة عربية على غزوات الإفرنج من بداية الحروب الصليبية حتى وفاة نور

الدين. القاهرة: مكتبة المصطفى.
الحمد، الجواد وإياد البرغوثي. (١٩٩٩م). دراسة في الفكر السياسي لحركة المقاومة الإسلامية حماس. عمان: مركز دراسات الشرق الأوسط.
سرجاني، راغب. (٢٠٠٩م).قصة الحروب الصليبية من البداية إلى عهد عماد الدين زنكي. ط٢. القاهرة: مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة.
الشامي، أحمد. (١٩٩١م). صلاحالدين والصليبيون. ط١، القاهرة: مكتبة النهضة العربية.
ضيف، شوقي. (١٩٩٠م). تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات الشام. ط٢. القاهرة: دار المعارف.
عبدالحليم، محمود. (١٩٨٨م). الجهاد في الإسلام. ط٢. القاهرة: دار المعارف.
العطوي، مسعودبن عيد. (١٤١٦ق). «الاتجاه المحافظ في الشعر إبّان الحروب الصليبية». مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد الخامس عشر.
الكبيسي، محمد عياش. (لاتا). من فقه المقاومة والجهاد.www.e-prism.org. تاريخ الأخذ: ٢٠١٤/٣/٢٤
كنفاني، غسان. (١٩٦٨م). الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال. ط١. بيروت: موسسة الدراسات الفلسطينية.
المقدسي، أبوشامة. (١٩٩٨م). الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية. الجزءالأول- القسم الأول. القاهرة: دار الكتب المصرية.
المودودي، أبوالأعلى. (لاتا). الجهاد في سبيل الله. بيروت: دار الفكر الحديث.
موسى باشا، عمر. (١٩٨٩م). الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، دمشق: دار الفكر.
نجم، سيد. (٢٠١٤). ملامح أدب المقاومة في روايات نجيب محفوظ.www.aljabriabed.com
وهبة، مصطفى. (١٩٩٧م). موجز تاريخ الحروب الصليبية. ط١. المنصورة: مكتبة الإيمان.
الهرفي، محمد علي. (١٩٧٩م). شعر الجهاد في الحروب الصليبية في بلاد الشام. المملكة العربية السعودية: دار المعالم الثقافية.
ياسين سلمان، حسام تحسين. (٢٠١١م).الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل والإبداع. رسالة الماجستير في جامعة النجاح الوطنية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة -العدد الثامن عشر - صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م
صص ١٤٥ ـ ١٢١

المصاحبة اللفظية في شعر لبيد بن ربيعة العامري؛ دراسة دلالية

سيد محمود ميرزايي الحسيني*
علي نظري**
يونس وليئي (الكاتب المسؤول)***

الملخص

المصاحبة اللفظية ظاهرة لغوية تشيع في جميع اللغات ولا تختص بلغة واحدة، والمراد منها هو الترابط المعتاد لكلمة ما في لغة ما بكلمات أخرى معينة في جمل تلك اللغة. وهي مبحث مهم في علم الدلالة، لأن لها دورًا هامًا في توجيه دلالة كثير من الألفاظ والتراكيب وهي سمة مميزة لبنية النّصّ ومفتاح لقراءته وتحليله وتفكيكه. هذه الظاهرة تؤكد على أننا بحاجة إلى النظر في تراكيب الألفاظ وتلازمها وتصاحبها للوصول إلى المعنى المراد إضافة إلى المعنى المعجمي للألفاظ. تحليل المصاحبات وتصنيفها يميطان اللثام عن المقومات الأسلوبية في لغة الشاعر ونظامه الفكري ويساعدان القرّاء والنقاد على إصدار حكم نقديّ واقعي بالنسبة إلى الشاعر. يقوم هذا البحث بتتبّع المنهج التوصيفي - التحليلي بدراسة أشعار لبيد بن ربيعة العامري من منظار علم الدلالة وخاصة ظاهرة "المصاحبة اللفظية" للإجابة عن السؤالين الأصليين: ما هي وجوه المصاحبة اللفظية الموظّفة في شعر لبيد؟ وكيف تسهم هذه الظاهرة في تحديد دلالة التراكيب والألفاظ وفي إدراك المعنى؟ يظهر من خلال هذا المقال أن الشاعر وظّف المصاحبات اللفظية على المستويين الأساسيين الفعلي والاسمي بأنماطهما المختلفة في شعره. ونرى أنّ المصاحبة اللفظية لها أهمية خاصة في الوصول إلى غرض الشاعر لأن بعض الأحيان تحصيل المعنى المقصود لا يمكن إلا عن طريق دراسة هذه الظاهرة اللغوية.

الكلمات الدليلية: علم الدلالة، المصاحبة اللفظية، المصاحبة الفعلية، المصاحبة الاسمية، لبيد بن ربيعة العامري.

---

*. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، إيران mahmudalhosaini@gmail.com
**. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، إيران
***. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/٢١ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٩ش

المقدمة

يعرف علم الدلالة بأنه «ذلک الفرع من علم اللغة الذی يتناول نظرية المعنی.» (مختار عمر، ۱۹۹۸م: ۱۱) والهدف من علم الدلالة هو الوصول إلی المعنی؛ فالتراكيب هی من أهمّ وحدات اللغة ومستوياته الهامّة التی يجب أن تعالج لتحقيق هذا الهدف. بعض الأحيان لا يمكن الوصول إلی المعنی إلا عن طريق تحديد المعنی الذی تكتسبه الكلمة من خلال تصاحبها مع كلمات أخري، إذن أحسن طريقة لفهم معنی الكلمة هو وجودها فی التركيب الذی يسهم فی إبراز معناها. والمصاحبة اللفظية هی ظاهرة لغوية تلعب دورًا هامًّا فی ربط الكلمات بعضها ببعض وفی تحديد معنی الكلمة. (حسام الدين، ۲۰۰۰م: ۱، ۳۷)

المصاحبة هی ترجمة للكلمة الانجليزية "collocation" و فيرث هو أول من استخدم هذا المصطلح. (يونس علی، ۲۰۰٤م: ۱۲۲) تعدّدت الترجمات لهذه الكلمة الإنجليزية ومنها: التلازم؛ الاقتران اللفظی؛ الرصف والنظم؛ التضام؛ قيود التوارد؛ الاقتران المأثور؛ المقترنات اللفظية؛ المتواردات اللفظية. (عبد الفتاح الحسينی، ۲۰۰۷م: ٦٦) المصاحبة اللفظية هی كلمتان أو كلمات ينظر إليها علی أنها وحدات معجمية مفردة، مستخدمة بحكم العادة فی ترابط بعضها مع بعض فی لغةما. فكلّ كلمة لها مدی معين فی المصاحبة، وهذا المدی هو الذی يحدد استعمالها المؤدی للمعنی. (الدسوقی، ۱٤۲۰ق: ۲۷۹) وهی «تعنی التكرار المشترک لبعض الألفاظ.» (حسام الدين، ۲۰۰۰م: ۱، ۳۷) أو «الترابط المعتاد لكلمة ما فی لغة ما بكلمات أخری معينة فی جمل تلک اللغة.» (يونس علی، ۲۰۰٤م: ۱۲۲)

تنقسم المصاحبات اللفظية حسب درجة تلازم الألفاظ بعضها ببعض إلی قسمين:

المصاحبات اللفظية المفتوحة (الحرّة)Open collocations : هی أن ترد لفظتان أو أكثر معًا مع إمكانية استبدال لفظ بآخر دون أن يكون لذلک أثر علی المعنی. ففی اللغة العربية يمكننا القول مثلا "بادئ الأمر" وقد نقول "أول الأمر" فعلی الرغم من استبدال كلمة "بادئ" بمرادفها "أول" لم يخل ذلک بالمعنی. (طالبی، ۲۰۰۸م: ٦۲)

المصاحبات اللفظية المقيّدة Restricted collocations: هی أن ترد لفظتان

معًا بحيث تستعمل إحداهما بمعناها الحرفى وتستعمل الأخرى بمعناها المتخصص الذى يمكن أن يكون مجازيا. هذا النوع من المصاحبات يعكس معنى الأجزاء المكوّنة لها، مثلا فى «يشقّ طريقه» لا يعنى الفعل «يشق» معناه الحرفى أى «أن يقسم المرء شيئا إلى شطرين» بل معنى مجازيا هو "أن يسلك المرء طريقا صعبا". (المصدر نفسه: ٦٢)

المصاحبة اللفظية نوعان حسب درجة توقعها لدى المخاطب:

المصاحبة اللفظية العادية أو المتوقعة: وهى التى تعتمد على اتفاق واصطلاح المتكلمين باللغة. فإذا قال المتكلم: «غُصن»، توقع المخاطب كلمة «شجرة»، وإذا سمع كلمة «خرير» توقع كلمة "الماء".

المصاحبة اللفظية غير العادية أو غير المتوقعة: يرتبط هذا النوع بخصوصية النصّ ومبدعه سواء أكان كاتبًا أوشاعرًا. (حسام الدين، ٢٠٠٠م: ١، ٣٧)

المتلازمات اللفظية بديهية فى أغلب الأحيان، لا يشعر المرء بها حين استعمالها. تطفو هذه المعرفة البديهية على السطح حينما يحطّم متلازم لفظى معروف باستعماله خطأً أو بتركيبه من عناصر غير متجانسة. (غزالة، ١٩٩٣م: ١) للبيئة أثر كبير فى تكوين قطاعات كبيرة من المصاحبات بين الألفاظ فمسألة قبول هذه المصاحبات أو رفضها يعود للبيئة المحيطة، مثلا فى مصر يعبّر عن الاتفاق وصيانة العهد والوفاء بـ«العيش و الملح» وفى السعودية يقال «تمر ولبن». (عبد الفتاح الحسينى، ٢٠٠٧م: ١٠٢)

معيار المصاحبات اللفظية هو الإلف والعادة، وقال الدكتور الدسوقى: «الإلف والعادة هما اللذان يتحكمان فى استقرار استخدام لغوى ما، وهما اللذان يحكمان «التوقع» لوجود كلمة فى مصاحبة كلمة أخرى، وهذا التوقع يعنى أن جزءًا من معنى الكلمة الثانية يصاحب الكلمة الأولى». (الدسوقى، ١٤٢٠ق: ٢٨٠)

أهمية المصاحبة تتضح فى تحديد الدلالة فهى لا شك تسهم فى تحديد معنى الكلمة وتعين فى التمييز بين المفاهيم، فبها تحدد الكلمات التى يمكن أن تتوافق والتى يمكن أن تتفارق. (صالح حسنين، لاتا: ٨١) كما تتضح فى تحديد المعنى المعجمى المراد لأنها توقفنا على التجمعات التى ترد فيها الكلمات أو بعبارة أخرى معرفة السياقات اللغوية التى يحتمل استخدامها فيها، ويشبه ذلك إلى حدّ كبير ما يعرف عند المفسرين العرب باسم

«الوجوه (الأشباه) والنظائر» فی القرآن الکریم حیث یستعمل اللفظ الواحد فی سیاقات مختلفة عدیدة بمعان مختلفة. (البرکاوی، ١٩٩١م: ٥٣)

وترمی هذه المقالة إلی دراسة ظاهرة المصاحبة اللفظیة فی شعر لبید بن ربیعة العامری الذی یعدّ من أبرز الشعراء العرب فی العصر الجاهلی ومن أصحاب المعلّقات السّبع. یتمیّز شعر لبید بجزالة الألفاظ والتعابیر والحبک المعجمی والسبک اللغوی، وتلعب المصاحبات اللفظیة المتعددة علی المستویین الفعلی والاسمی فی شعره دورا هاما لصلابة کلامه حیث تعدّ من أهمّ المیزات اللغویة والأسلوبیة لهذا الشاعر الحکیم الجاهلی.

و یحاول هذا البحث فی إطار الأسلوب التوصیفی- التحلیلی الإجابة عن الأسئلة التالیة:

کیف تسهم المصاحبات اللفظیة فی شعر لبید فی تحدید المعنی؟

ما هی أنواع المصاحبات الموظفة فی شعر لبید؟

أی نوع من المصاحبات اللفظیة أکثر الشاعر من استخدامه؟

خلفیة البحث

قد سبقت بحوث متعددة حول المصاحبة اللفظیة هذا البحث، منها: مقالة "ترجمة المتلازمات اللفظیة" (١٩٩٣) للدکتور حسن غزالة، التی تحدّث فیها الکاتب عن أقسام المتلازمات اللفظیة، ومقالة "المصاحبة اللفظیة وتطور اللغة" (١٩٩٩) للدکتور إبراهیم الدسوقی، ورسالة "الإحالة والمصاحبة فی شعر محمود حسن إسماعیل" (٢٠٠٦) لأسامة محمد سلیم عطیة. ومقالة "المصاحبة اللفظیة فی شعر شوقی" (٢٠٠٤) لفرید عوض حیدر، ورسالة جامعیة "المصاحبة اللغویة وأثرها فی تحدید الدلالة فی القرآن الکریم" (٢٠٠٧) لحمادة محمد عبد الفتاح الحسینی.

وأما حول شعر لبید فقد أجریت دراسات کثیرة، وهنا نشیر إلی بعضها: "المعجم اللغوی لدیوان لبید بن ربیعة" (١٩٨٠) لإبراهیم عبد الباری إبراهیم الشافعی. رسالة "الأسالیب الإنشائیة فی شعر لبید بن ربیعة مواقعها ودلالتها" (١٤٣٠) لبدریة منور العتیبی. "شعر لبید بن ربیعة دراسة أسلوبیة" (٢٠٠٥) لوائل عبد الفتاح أحمد محمد. مقالة

"الإيقاع والدلالة فى شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية" (٢٠١١) لليلي السبعان. رسالة "البناء الدرامى لشعر لبيد بن ربيعة العامرى الجاهلى" (١٩٧٤) لمحمد صديق عمر غيث. وعلى حد ما نعلم لا يوجد أى بحث قام بدراسة المصاحبة اللفظية فى شعر لبيد بن ربيعة العامرى، ولهذا يمكننا القول إن هذا المقال هو أول بحث تطرق إلى دراسة هذه الظاهرة اللغوية فى شعر لبيد.

المصاحبات اللفظية فى شعر لبيد

تنقسم المصاحبات اللفظية فى شعر لبيد إلى قسمين أساسيين: المصاحبة اللفظية على مستوى النمط الفعلى والمصاحبة على مستوى النمط الاسمى ولكلّ منهما أشكال متعددة:

١. المصاحبة اللفظية على مستوى النمط الفعلى

تتكوّن المصاحبة اللفظية الفعلية من فعل وكلمة أخرى تتصاحبان غالباً بسبب علاقتهما الوطيدة. ويأتى هذا النوع من المصاحبة اللفظية فى أشكال وصور مختلفة، كصورة الفعل والفاعل، والفعل والمفعول به، والفعل وحرف الجر، والفعل مع فعل آخر فى صورة العطف، ومنها فى شعر لبيد:

ألف) المصاحبة بين الفعل والفاعل

قد أورد الشاعر بعض أفعال فى صحبة فاعل خاص بسبب الصلة القوية بين الفعل وفاعله:

طاش السهمُ

صادَفنَ مِنها غِرَّةً فَأَصَبنَها   إِنَّ المَنايا لا تَطيشُ سِهامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٤٦)

طاش بمعنى انحرف، وطاش السهم: انحرف وعدل عن الهدف، وطاش سهمه يقال لمن ضلّ وأخطأ الصواب. والشاعر فى هذا البيت استخدمه للموت وأراد منه أن الموت يصيب من يقصد ويناله ولا مخلص ولا مفرّ له من هجوم الموت. واستعار الشاعر السهام

للموت واستعار للأخطاء لفظ الطيش؛ لأن السهم إذا أخطأ الهدف فقد طاش عنه. (الزوزني، ٢٠٠٤م: ١٥١)

تغيّب النجمُ

سَريتُ بهم حتّى تغيّبَ نجمُهم   وقالَ النَّعُوسُ: نوّرَ الصبحُ فاذهبِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٢٩)

«تغيّب النجم» مصاحبة لفظية تدلّ على أن الليل قد انتهى وطلع الصبح وبدا. والشاعر في هذا البيت افتخر بنفسه بالقول إنه رجل يهدي أصحابه في الليل. والهداية في الليل تدلّ على أن الشاعر لكثرة أسفاره ودؤوبه في السير يعرف مواقع النجوم ويهدي الآخرين بها ويجد طرق الصحاري ويصل إلى مرماه دون أن يضلّ وينحرف.

اصفرّت الأناملُ

وكلُّ أناسٍ سوف تدخُلُ بينهم   دُوَيهيةٌ تصفرُّ منها الأناملُ

(لبيد، ١٩٩٧م: ١١١)

قد جاء الفعل (تصفرّ) مصاحبًا للفظة الأنامل في هذا البيت، وتدلّ المصاحبة في تركيب "تصفرّ الأناملُ" على الموت؛ العرب عبروا عن الموت بعبارات مختلفة داخلة في باب الكناية، منها "اصفرت أنامله" لأن اصفرار الأنامل من صفات الموتي. (ابن ابي الحديد، لاتا: ٥، ٤٥) صفرة الأنامل لا تكون إلا لدى الموت، والمرء إذا مات تصفرّ أنامله وتسودّ أظافره. وقد أراد الشاعر من الإتيان بهذه المصاحبة أن يقول إنّ كلّ الناس لا بدّ أن يواجهوا الموت ولا مفرّ لهم عنه.

اسجهرّ الآلُ

وناجيةٍ أنعلتُها وابتذلتُها   إذا ما اسجهرّ الآلُ فيكلّ سبسب

(لبيد، ١٩٩٧م: ٣٢)

اسجهرّ: ظهر وانبسط. والآل: السراب. واسجهرّ السراب إذا تريّه وجرى. (ابن منظور، لاتا: ٣، ١٩٤٨) "إذا اسجهرّ الآل" مصاحبة لفظية تفيد زمن اشتداد الحرّ.

وقد أراد الشاعر من استخدام هذه المصاحبة اللفظية أن يصف قوة ناقته في السير في الشدائد بالقول إنها ناقة سريعة وقوية تسير في المفاوز في الهواجر حين يمتد السراب وينبسط من شدة الحرارة.

فاض العينُ

دَعَتنی وفاضَت عینُها بِحَدُورةٍ　　فجئتُ غِشاشاً إذ دَعَت أمُّ طارقٍ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٦)

الشاعر استخدم لفظة "فاض" مع لفظة العين، وهو مجاز مرسل بالعلاقة المحلية أي دمع العين فاض؛ لأن العين لا تفيض بل الدمع هو الذى تفيض. وفاضت العين بمعنى البكاء، و يستعمل مصطلحات أخرى للبكاء أيضا وهى "سحت جفونه" و"سالت غروبه" و"سالت مذراف عينيه" و"ذرفت آماقه". (اليازجى، ١٩٨٥م : ٧٤) مع أن فعلى "فاض وسال" لهما وزن عروضى واحد لكن الشاعر استخدم فى هذا البيت لفظة "فاض"؛ لأن الفيضان دلالته أشدّ من السيلان. فى ظلّ استعمال هذا اللفظ أراد الشاعر إظهار شدة بكاء حبيبته لكثرة حزنها وحنينها.

ب) المصاحبة بين الفعل والمفعول به

قد جاء بعض الافعال المتعدية مع مفعول خاص بسبب علاقتهما الوطيدة، منها:

توجّس الرزّ

فَتَوَجَّسَت رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها　　عَن ظَهرِ غَيبٍ وَالأَنيسُ سَقامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٤٧)

التوجّس هو التسّمع إلى الصوت الخفى. (ابن منظور، لاتا: ٦، ٤٧٧٢) والرزّ هو الصوت تسمعه من بعيد وفى الأصل هو الصوت الخفى. (المصدر نفسه: ٣، ١٦٣٥) قد ورد فعل توجّس مصاحبًا للرزّ وما جاء فى لسان العرب يظهر تلازم الكلمتين وتناسبهما معًا. يوجد فى البيت تلاؤم خاص وتناسب قوى بين كلمات "التوجس" و"الرز" و"عن ظهر غيب"؛ لأنّها سمعت صوت الناس من بعيد وهو صوت خفى، واختيار هذه الكلمات

المتلائمة وتناسبها مع المعنى يدلّ على قدرة الشاعر فى انتقاء ألفاظه.

أخمر ظنّةً

ألفتُک حتى أخمرَ القومُ ظنّةً   علىَّ بنُو أمّ البنينَ الأكابرُ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٦٣)

أخمر بمعنى أضمر وستر. الظنّة: الشک والريبة. و"أخمر ظنّة" بمعنى أضمر الشک والريبة وتفيد أن القوم تشكّكوا فى مدى إخلاص الشاعر ومحبته لهم.

ثلّ العرشَ

وعبد يغوثٍ تحجلُ الطيرُ حولَه   وقد ثلّ عرشيه الحسام المذكر

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٩١)

ثلّ بمعنى هدم وأهلک. والعرش هو مغرز العنق فى الكاهل. (ابن منظور، لاتا: ١، ٥٠٢) وثلّ عرشيه الحسامُ بمعنى ضُربَ عنقه بالسيف، وهذه المصاحبة تدلّ على أنّ عبد يغوث قُتل وهلک.

فکّ الكبلَ

وعانٍ فَككتُ الكبلَ عنه، وسُدفةٍ   سريتُ، وأصحابى هديتُ بكوكبى

(لبيد، ١٩٩٧م: ٢٩)

و"فکّ الكبل" بمعنى فصل أجزاءه وفتحه. وفک الكبل عن العانى بمعنى حرّره. وقد أتى الشاعر بهذه المصاحبة ليفتخر بنفسه بالقول إنّه رجل شريف وكريم وسخى يطلق الأسرى.

صرم الحبالَ

صَرمتُ حبالَها وصددتُ عنها   بناجيةٍ تجلُّ عن الكلال

(لبيد، ١٩٩٧م: ٩١)

صَرَمَ بمعنى قطع، وكثيراً ما يستعمل مع الحبل كما ورد فى هذا البيت بصحبة الحبل.

والحبال مجازًا أسباب الحب والمودة، "صرمت حبالها" مصاحبة لفظية ولها معنى استعارى فى هذا البيت. شبّه الشاعر العشق بينه وحبيبته بحبل يربط بينهما والمصاحبة "صرمت حبالها" تدل على القطيعة. (اليازجى، ١٩٨٥م: ٨٤) وتعنى: تركت حبيبتى وانصرفت عنها وقطعت أسباب العلاقة والمودّة.

خَمَشَ الوجهَ

فقُوما فقُولا بالذّى قد علِمتُمَا ولا تَخمِشَا وجهاً ولا تحلِقا شَعَر

(لبيد، ١٩٩٧م: ٧٤)

خَمَشَ: خدش الوجه وجرح بشرته. قيل إنّه قد يستعمل فى سائر الجسد. (ابن منظور، لاتا: ٢، ١٢٦٥) وقيل إنّه لا يستعمل إلاّ فى الوجه. (الزمخشرى، لاتا: ١، ٢٦٦)

توجد مصاحبة أخرى فى هذا البيت وهى "لا تحلقا الشعر"؛ لأن أحد معانى الفعل "حلق" هو إزالة الشعر وإذا استعمل بهذا المعنى لا يستعمل إلا مع الشعر ويستدعى ذكر هذا الفعل لفظ الشعر.

الناس كانوا يجرحون بشرة وجوههم ويحلقون شعر رأسهم فى المصائب وفى مناسبات الحزن خاصة بعد موت أحدهم. والشاعر قد ذكر هاتين السنتين ولكنه نهى مخاطبيه عن فعلهما، وقد أراد من استخدامهما السلبى أن يقول اصبرا واجلدا فى المصائب والشدائد ولا تحزنا ولا تجزعا.

أبيتَ اللعنَ

يُخبِرك عن هذا خبيرٌ فاسمعه مَهلاً أبيتَ اللعنَ لا تأكل معه

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٣)

"أبيت اللعن" مصاحبة لفظية سميّت "بمصاحبة الإطراء". وهذا النوع من المصاحبة تدلّ على عبارة خاصة تستخدم فى الاطراء والثناء، ومن أمثلته: لا فُضّ فوك، وسلمت يداك. (غزالة، ١٩٩٣م: ١١) و«أبيتَ اللّعن من تحايا الملوك فى الجاهلية والدّعاء لهم، معناه أبيت أن تأتى من الأمور ما تُلعَنُ عليه وتُذمُّ بسببه.» (ابن منظور، لاتا: ١، ١٥)

عضّ الأناملَ

وأثنوا عليه بالذى كان عنده　　　وعضّ عليهِ العائداتُ الأناملا

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٠٣)

العضّ هو الشّد بالأسنان على شيء. وهنا ورد مع لفظة "الأنامل" ولها معنىً كنائى وهى كناية عن الأسف والحسرة والندّم، كما تستعمل تعابير أخرى لهذا المعنى أيضًا وهى "عضّ على يده" و"عضّ على بنانه" و"قد أكل بنانه ندما" و" أفنى يديه ندما". (اليازجى، ١٩٨٥م: ٩٦) وتفيد هذه المصاحبة فى هذا البيت أن الناس تلهّفوا على من له الذكر الحسن بعد موته وأسفوا وتحسّروا على فقده.

اجتياب الخرق

وأبيضَ يجتابُ الخُرُوقَ على الوَجى　　　خطيباً إذا التفّ المجامعُ فاصلا

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٠٤)

اجتاب بمعنى جاب وقطع. والخرق بمعنى المفازة الواسعة البعيدة يشتدّ فيها هبوب الرّياح. (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ٢٢٩) والإتيان بهذه المصاحبة يدلّ على أن ممدوح الشاعر هو رجل عزّام وذو همّة عالية ويكتسب ويحصل ما يريد ولا يصدّه شيء عما يروم ويؤمّ، كما أنّه يجوب ويقطع المفاوز مع ألم فى رجله.

ج) المصاحبة العطفية (بالعلاقة التضادية)

التضاد هو الجمع بين شيئين متضادين. (السكاكى، ١٩٨٠م: ٦٦٠) وهو من المحسنات المعنوية التى لها أثر بالغ فى إبراز المعنى وتجميل الأسلوب ويضفى على الكلام حسنًا وجمالًا ويزيده رونقًا.

تشكل بنية التضاد خلخلة فى بنية اللغة التى تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره، كما أنها تقود إلى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل يحقق فيها اتصالا مع النص المدروس. (ربابعة، ٢٠٠٠م: ١٥٠) بلاغة التقابل لا تأتى من تضاد لفظين مجردين من السياق والبناء اللغوى وإنما يكون غموضها عندما تندمج وتلتبس مع قوالب المعانى فتصبح مرتكزًا بنائيا يتكئ

عليه النص اللغوى فى مكوناته وعلاقاته، فتتولد جماليتها من اندماجها وإضاءتها للنص اللغـوى، مؤدية إلى وضـوح دلالات تراكيبية. القيمة الفنيـة للتقابل تكمن فيما يحدثه التضادّ من أثر متميز فى الدلالة على صور ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده. (مطلوب، ١٩٨٢م: ٤٤٣)

وظّف الشاعر فى بعض الأبيات كلمتين متضادتين بينهما علاقة قوية تؤدى إلى تصاحبهما غالبًا وتؤدى أحيانًا إلى أن يخطر ببال السـامع والقارئ متضادُ الكلمة التى سمعها بسـبب صلتهما القوية، وبعض الكلمات قد تُعرف بضدّها بسبب علاقتهما الوطيدة، ومنها:

أمرّ وأحلى

وألقى تكنيّه الشّـجاع استكانةً   من الجوعِ صُمتاً لا يُمرّ ولا يُحلى

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٢٥)

الصلة الوطيدة بين كلمتى "أمرّ" و"أحلى" قد أدّت إلى أن يسـتخدمهما الشاعر معًا. وفعل "أمرّ" فى هذا البيت هو كناية عن الضرّ والشـرّ، وفعل "أحلى" هو كناية عن النفع والخير والإحسان. والمصاحبة فى تركيب "لا يمرّ ولا يحلى" تفيد أن الإنسان الشجاع لا يستطيع أن يفعل شيئًا ولا يقدر أن يضرّ ويؤذى ولا أن ينفع ويحسن. (لبيد، لاتا: ١٥٠)

يحمد ويلام

وبكلِّ ذلك قد سعيتُ إلى العُلى   والمـرءُ يُحمَـدُ سـعيُه ويُـلامُ

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٣٣)

قد أراد الشاعر من استخدام هذه المصاحبة "يحمد ويلام" فى النمط العطفى أن يقول إن مسـاعى المرء لا تُقبَل لدى جميع الناس بل سـعيه لدى بعضهم مقبول ويستحسنونه ويحمدونـه ولدى بعضهم مرفوض ويلومون صاحبه. (المصدر نفسـه: ١٣٣) وهذا الأمر يدل على أن الناس يختلف آراؤهم ويحبّ بعضهم ما يكرهه الآخرون.

د) المصاحبة بين الفعل والحرف

للحروف صلة وطيدة بفهم المعانى؛ لأن كثيراً من القضايا الدلالية يتوقف فهمها علي

فهم الدلالة التى يؤديها الحرف فى النصّ، وسميت حروف معان لهذا الغرض، لأنها تصل معانى الأفعال إلى الأسماء، أو لدلالتها علي معنى. تقوم حروف المعانى بدور مهم فى بنية الجملــة للغة العربية من جهة الدلالة على المعنى، أو الترابط والتماســك بين مفرداتها لتوضيح العلاقة بينها، مما لا يمكن أن يؤدَّي بغيرها من أقســام الكلام. (خليفة راشــد، ١٩٩٦م: ١٧٥)

تركيب الفعل والحرف من أبرز صور المصاحبة اللغوية التى يتجلّى فيها دور المصاحبة اللغوية فى تحديد المعنى. «إنّ الفعل يظلّ عام الدلالة، حتى تأتى الحروف فتختص دلالته فى معنى محدد، ومن هنا تكتســب الحروف المركّبة مع الأفعال أهمية قصوى فى الدلالة. الفعل يختلف معناه باختلاف الحرف الداخل عليه.» (داود، ١٤٢٣ق: ١، ٦)

تنقسم المصاحبة اللفظية بين الفعل والحرف إلى قسمين فى ديوان لبيد:

١- الأفعال المتعدية بواســطة الحروف: استخدم الشاعر حرف الباء لتعدية الأفعال اللازمة.

باء بـــ

أَنكَرتُ باطِلَها وَبُؤتُ بِحَقِّها　　عِندى وَلَم يَفخَر عَلَيَّ كرامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٥٢)

"بــاء" فعل يســتخدم إما مع حرف "إلــى" وإما مع حرف "باء"، وإذا اســتخدم مع "إلى"يكون بمعنى "رجع"، باء إلى الشــيء: رجع إليه. وإذا اســتخدم مع "باء" فلها ثلاثة معــان، أحدها بمعنى رجع والآخر بمعنى عادبـ والأخير بمعنى أقرّ بـ. والشــاعر فى هذا البيت استخدمه مع حرف الباء وهى التى يتوصل بها الفعل اللازم إلى المفعول به وتسمي بــاء النقل أيضاً، وهــى المعاقبة للهمزة فى تصيير الفاعل مفعولــاً، وأكثر ما تُعدّى الفعلَ القاصر. (ابن هشام، لاتا: ٩٠) بؤت بحقّها أى أقررت بحقها واعترفت به.

أودى بـ

فَعَينىّ إذ أودى الفراقُ بأربدٍ　　فلا تجمُدا أن تستهلّا فتدمَعَا

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٢)

"أودى" فعل قاصر بمعنى هلك ومات يتعدّى بواسطة حرف الباء ويكون بمعنى أهلك وذهب به.

ألوى بـ

وعينِ هلّا بَكيِت أربدَ إذ   ألوت رياحُ الشّتاء بالعَضَدِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٥٣)

ألوى الانسانُ: أكثر من التمنّى، وإذا استعمل بعده حرف الباء يتعدّى وله معنيان "ذهب بـ" و "أهلك". ألوى به: ذهب به، وألوى به الدهرُ: أهلكه. (الفيروزآبادى، ٢٠٠٥م: ١٣٣٢) "ألوى بـ" فى هذا البيت تكون بمعنى ذهب بـ. وقد وصف الشاعر فى الشطر الثانى أخاه أربد بالكرم والمروءة فى الشدائد أى فى أيام الشتاء حين تحطم الرياح الأشجار وتذهب بها.

ولّى بـ

فراقُ أخٍ كان الحبيبَ ففاتَنى   وولّى به ريبُ المنونِ فأسرعا

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٢)

"ولّى" فعل لازم ومعناه أدبر، وصار متعديًا بواسطة حرف "الباء" وبمعنى ذهب بـ. وولّى به ريب المنون بمعنى مضى حوادث الدهر بأخ الشاعر وزايله عنه.

٢- الأفعال المركبة: هى أفعال تستعمل مع حروف جر معينة غالبا، مثل:

ذبّ عن

نادى مُنادٍ ربّه فأسمعا   فذبَّ عن بلادِه وورَّعا

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٥)

الفعل "ذبّ" له معان متعددة منها: لم يستقر فى مكان واحد، وذبل وهزل، وجفّ ويبس، وطرد. (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ٣٠٨) لكنه إذا استعمل مع حرف "عن" فله معنى واحد وهو "دافع عن". فذّب عن بلاده بمعنى دافع عنه.

ألمّ على

ألم تُلمم على الدّمنِ الخوالى   لسلمى بالمذانب فالقُفال

(لبيد، ١٩٩٧م: ٩٠)

قد يستخدم الفعل "ألمّ" مع حرف "على" ويكون بمعنى نزل بـ ألمّ على الدمن الخوالى: نزل بها ووقف عندها.

أثنى على

وأثنوا عليه بالذيكان عنده   وعضّ عليهِ العائداتُ الأناملا

(المصدر نفسه: ١٠٣)

أثنى الحيوان: ألقى ثنيته. (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ١٠١) وهذا الفعل يستخدم مع الحرف "على" غالبا ويتغير معناه عن مجرده، أثنى على فلان: أطراه ووصفه بالخير.

٢- المصاحبة اللفظية على مستوى النمط الاسمى

يتكوّن هذ ا النوع من المصاحبة اللفظية من اسمين ويشتمل على عدة أشكال، منها موصوف وصفة ؛ مضاف ومضاف إليه ومعطوف ومعطوف عليه ويتكوّن من اسم وحرف.

ألف) المصاحبة الوصفية (الموصوف والصفة)

المصاحبة بين الصفة والموصوف من أهم صور المصاحبة اللفظية. فهى من أبرز الصور التى تظهر مدى التلازم بين الألفاظ؛لأن بعض ألفاظ توصف بكلمات معينة فقط وبعض صفات تختص بألفاظ معينة فقط دون غيرها، ومنها فى شعر لبيد:

قرن أعضب

يا أربدَ الخيرِ الكريمَ جدودُه   خلّيتنى أمشى بقرنٍ أعضبِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٤٠)

"الأعضب" بمعنى المكسور، ومكسور القرن كناية عمن لا ناصر له أو من ليس له أخ. (المصدر نفسه: ٤٠) وقد قصد الشاعر من الإتيان بهذه المصاحبة أن يقول إن أربد أخاه كان مظاهره ومعينه فى جميع الأحوال، وترك الشاعرَ بعد موته وحيدًا ضعيفًا قد

ذهبت حدّته وبأسه.

الوابل المتحلّب

ولقد أرانى تارةً من جعفرٍ   فى مثل غيثِ الوابلِ المتحلّب

(المصدر نفسه: ٤٢)

الوابل هو المطر الشديد، والمتحلب هو السائل والجارى، وقد وصف الشاعر الوابل بالمتحلب للكثرة والشدة. والشاعر قد قصد من توظيف هذه المصاحبة اللفظية أن يشبه قومه بالغيث الغزير لكثرة عددهم.

الزمن الكلاح

كان غياثَ المرمِلِ الممتاحِ   وعصمةً فى الزّمنِ الكلاح

(المصدر نفسه: ٤٦)

الكلاح هو السنة المجدبة. (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ٧٩٥) تدلّ مصاحبة "الزمن الكلاح" على كرم الممدوح وسخائه، يقول الشاعر إن الناس فى زمن الجدب والقحط يلتجؤون إليه ويطلبون عونه.

المال التلاد

أقى العرضَ بالمالِ التّلادِ وأشترى   به الحمدَ إنّ الطّالبَ الحمدَ مُشترى

(لبيد، ١٩٩٧م: ٦٦)

المال التلاد هو المال القديم الأصلى الذى ولد عندك وهو نقيض الطارف، وأصل التاء فيه واو. (الجوهرى، لاتا: ٤٥٠) وتفيد هذه المصاحبة أن العرض هو أفضل وأثمن ما يمتلكه الشاعر ويبذل ما لديه من المال حتى المال الذى ورثه من آبائه لحفظ عرضه والذود عنه.

الخطيب الفاصل

وأبيضَ يجتابُ الخُرُوقَ على الوَجى   خطيباً إذا التفّ المجامعُ فاصلا

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٠٤)

قــد ورد لفظــة "الفاصل" صفةً لـلخطيــب فى هذا البيت؛ لكنه يســتعمل غالباً صفةً للــكلام، فـــــ"الكلام الفاصل" بمعنى الكلام الذى يكون حقًا قاطعًا ولا رادّ له ويفصل بين الحق والباطل. والخطيب الفاصل هو أيضًا بمعنى الخطيب الذى يكون كلامه فاصلا، أى كلام الخطيــب يكون فيصلًا فى الأمور. وهــذه المصاحبة فى هذا البيت تدلّ على أن ممدوح الشاعر له علوّ الشأن والمقام ويكون واقفًا بالأمور وبتمييز الحق عن الباطل.

جنّة عبقرية

درى باليسارى جَنّةً عبقريةً　　مُسطّعةَ الأعناق بُلقَ القوادمِ

(المصدر نفسه: ١٦٤)

الجنّة بمعنى البســتان، وعبقر: هــو من الأمكنة التى اقترن اسمها باســم الجن، وهو موضع بالبادية كثير الجن، وقيل هى أرض باليمن كان يسكنها الجن، وقيل إنه بلد كان قديما وخرب، كان ينســب إليه الوشــى فلمّا لم يعرفوه نســبوه إلى الجنّ، وقيل هو جبل فى موضع بالجزيرة، ويقول بعض المحدثين يحتمل أن تكون هذه الكلمة فارســية الأصل مشــتقة من كلمة (ابكار) بمعنى الرونق والعزة والكمال. وقد ورد هذا الاســم كثيرا فى شــعر الجاهليين. (أبو على، ١٩٨٨م: ٢٥٦) نسب العرب إلى عبقر كلّ شىء تعجبوا من حذقه أو جودة صنعته، عبقرى نسبة إلى عبقر وهو صفة لكلّ ما بولغ فى وصفه وما يفوقه شــىء. (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ٥٨١) و"جنة عبقرية" استعارها الشاعر للإبل فى هذا البيت، وتدل على كرم مرثيه ومروءته، وقد وصف الشاعر مرثيه بالجواد باستعمال هذه المصاحبة لأنه قد نحر لضيوفه أفضل إبله.

الكتيبة الرداح

يا عامرا يا عامرَ الصّباحِ　　ومِدرَهَ الكتيبــةِ الرّداحِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٤٦)

الكتيبة هى الفرقة العظيمة من الجيش تشــتمل على عدد كثير من السرايا. (المعجم الوســيط، ٢٠٠٤م: ٦٨٥) و"الرداح" كثير العدد، الكتيبــة الرداح هى الجيش الضخمة

ذات العــدد الكثير. قد وصف الشــاعر الكتيبة بالرداح للمبالغــة والتأكيد؛ لأن الكتيبة نفسها تدلّ على جيش جرّار. وقد قصد الشاعر من استخدام هذه المصاحبة أن يبالغ فى وصف ممدوحه بعلو الشأن والمقام.

ب) المصاحبة الإضافية (المضاف والمضاف إليه)

قد جمع لبيد بين اسمين فى حالة إضافة بسبب ارتباطهما الخاص، ومنها:

لزوم العصا

أليس ورائى إن تراخت منيّتى لُزُومَ العصا تُحنَى عليها الأصابعُ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٠)

تدلّ المصاحبة اللفظية فى تركيب "لزوم العصا" على زمن الشــيخوخة؛ لأن الإنسان عندما يهرم ويشــيخ، يضعف ويفقد قواه ولا يستطيع أن يمشى بسهولة ولهذا يلزم العصا ويتــوكأ عليها دائمًا. وقال الشــاعر فى هذا البيت إن أبطــأت منيتى ولا أمت فى الصغر والحداثة أشخ وأصاحب العصا والمحجن.

يوم الكريهة

فجّعنى الرعدُ والصّواعقُ بالـ ــفارِسِ يومَ الكريهةِ النّجُدِ

(المصدر نفسه: ٥٢)

يــوم الكريهــة مصاحبة تدلّ على الحرب، وسميت بهذا الاســم لأن الإنســان يكره الحرب.

بناتُ الدّهر

وأفنى بناتُ الدّهر أربابَ ناعطٍ بمُســتَمَعٍ دونَ الســماء ومَنظَرِ

(المصدر نفسه: ٦٩)

قــد أضيفت "بنات" إلى "الدهر" وأوجدت إضافة لفظية تكون بمعنى الأيام والليالى. (المصدر نفسه: ٦٥) أو بمعنى حوادث الدهر ودواهيه ومصائبه. إذاكانت المصاحبة بمعنى الأيام والليالى يقصد بها مرور الزمن وتفيد أن مرور الزمن يفنى الناس مهما كان لديهم

مـن القوة، وإذا كانت بمعنى حوادث الدهر ومصائبه تدلّ على أن حوادث الدهر تغلب الجميع حتى الأقوياء وتهلكهم.

زاجر الطير

لَعَمرُک ما تدری الضّواربُ بالحصی ولا زاجـراتُ الطّیرِ ما اللهُ صانعُ

(المصدر نفسه: ۸۱)

زجر الطير هو من عادة العرب للتنبؤ بالآتی وللتيمّن والتشاؤم. فإنهم كانوا يزجرون طائرة إن سـنحت يتفاءلون بها وإن برحت يتشـاءمون. (الحاج حسـن، ۱۹۹۸م: ۵۸) وهذه المصاحبة (زاجرات الطير) تدلّ على العيافة والكهانة وتفيد أن الناس لا يعرفون باستعانة التكهّن ما قدّر الله لهم ولا يعلمون مصيرهم ولا يتطلعون على الآتی.

رابط الجأش

رابطُ الجأشِ على فرجهم أعطِفُ الجَونَ بمربوعٍ مِتلّ

(لبيد، ۱۹۹۷م: ۱۲۰)

الجـأش: رُواع القلب إذا اضطرب عند الفـزع. (الفيروزآبادی، لاتا: ۵۸٦) ورابط الجـأش مصاحبـة لفظية بمعنى ثابت القلب أو قوی القلب والشـجاع ويسـتعمل ربط الجأش وقوی الجأش للشـجاع أيضا. (اليازجی، ۱۹۸۵م: ۳۱) وتكون استعارة مكنية، شـبّه الشـاعر القلب بما يُربط ويُشدّ كالخيل ثم حذف المشبه به وأتی بشیء من لوازمه. «ورجل رابط الجأش وربيط الجأش أی شديد القلب كأنّه يربط نفسه عن الفرار يكفّها بجرأته وبشـجاعته. وربط جأشه رباطة: اشـتدّ قلبه ووثق وحزم فلم يفرّ عند الروع.» (ابن منظور، لاتا: ۳، ۱۵٦۱)

أطراف الأسل

قدَّمـوا إذ قال: قيـسٌ قدّموا واحفظوا المجدَ بأطراف الأسَل

(لبيد، ۱۹۹۷م: ۱۲۲)

أطراف جمع الطرف وهو منتهى كلّ شـیء، والأسل: نبات له أغصان كثيرة دقاق بلا

ورق، وسمّى الرمح أسـلا على التشبيه فى اعتداله واستوائه ودقّة أطرافه. (ابن منظور، لاتا: ١، ٨٠) وقد أضاف الشاعر لفظة أطراف إلى الرماح وهى مجاز مرسل بالعلاقة الآلية وهذه العلاقة «هى كون الشىء واسطة لإيصال أثر شىء إلى آخر.» (الهاشمى، لاتا: ٢٥٣) أطراف الرماح مصاحبة تعنى الحرب؛ لأنها تكون من آلات الحرب. وقد أراد الشاعر من استعمالها أن يقول إنهم قوم يحاربون الآخرين لحفظ مجدهم والدفاع عنه.

خطل اللسان

لستُ بغافرٍ لبنى بغيضٍ   سفاهَتَهم ولا خَطَلَ اللسانِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٧٨)

لفظ "خطل" ذو معان متعددة ويختلف معناه باختلاف ما يضاف إليه. رجل خطل اليدين بالمعروف أى رجل جواد معطاء. (اليازجى، ١٩٨٥م: ٣٠) وإذا أضيف إلى الأذن يكون بمعنى الطويلة والمسترخية: رجل خطل الأذن معناها طويلة ومسترخية الأذن؛ وإذا أضيف إلى السهم بمعنى الطائش: رجل خطل السهم أى يذهب شمالاً ويمينًا ولا يصيب الهدف؛ وإذا أضيف إلى اللسان له معنيان، الأول: الطويل، رجل خطل اللسان أى طويل اللسان، والثانى: الفاسد، رجل خطل اللسان أى فاسد الكلام وسيئ المنطق. وهذه المصاحبة فى هذا البيت تدلّ على سوء المقالة وفساد الكلام وقبح المنطق.

ج) المصاحبة العطفية (بالعلاقة التضادية)

يتكوّن هذا النوع من المصاحبة من اسمين معطوفين يبنيان على علاقة التقابل أو التضادّ، نحو:

الملوک والسوقة

وكائن رأيتُ من مُلوكٍ وسُوقةٍ   وصَاحبتُ من وَفدٍ كرامٍ ومَوكبِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٢٧)

السوقة: الرعية من الناس، سمّواكذلک لأن الملک يسوقهم ويعرفهم تبعًا لمشيئته. قد

أراد الشاعر من عطف هاتين الكلمتين المتضادتين بيان مخالطته أناسًا مختلفى المستويات بالقول إنه قد رأى من الناس من يكون رفيع المقام وعظيم الشأن ومن يكون محطوط القدر ووضيع الشأن. وتدل هذه المصاحبة على طول عمر الشاعر وكثرة تجاربه.

وسمّى هذا النوع من التضاد، التضاد المتدرّج وهو «يمكن أن يقع بين نهايتين لمعيار متدرج أو بين أزواج من المتضادات الداخلية. وإنكار أحد عضوى التقابل لا يعنى الاعتراف بالعضو الأخر».(مختار عمر، ١٩٩٨م: ١٠٢)

الحلال والحرام

دِمنٌ تَجَرّمَ بعدَ عهدِ أنيسها   حِججٌ خَلونَ حَلالُها وحَرامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٣٦)

أراد بالحرام الأشهر الحرام وهى أربعة وبالحلال أشهر الحل وهى ثمانية، والسنة لا تعدو أشهر الحرم وأشهر الحلّ، فعبر عن مضى السنة بمضيهما. (الزوزنى، ٢٠٠٤م: ١٣٤)

هذا النوع من التضاد يُسمّى التضاد الحاد أوغير المتدرج، «وهذه المتضادات تقسم الكلام بحسم دون الاعتراف بدرجات أقل وأكثر. ونفى أحد عضوى التقابل يعنى الاعتراف بالآخر. فإذا قلت إن فلانا غير متزوج فهذا يعنى الاعتراف بأنه أعزب.» (مختار عمر، ١٩٩٨م: ١٠٢)

الخلف والأمام

فَغَدَت كلا الفَرجينِ تحسَبُ أنّه   مَولى المخافة خلفُها وأمامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٤٧)

المصاحبة فى التركيب العطفى بين كلمتى الخلف والأمام فى هذا البيت تدلّ على أن البقرة إن لم تر صاحب الصوت ولم تعرف موقفه وهى تسمع الصوت من جهة، ظنت أن كل جهة هى موضع صاحب الصوت، فذعرت لا تعرف مفرّها ومنجاها. وقد سمّى هذا النوع من التضاد، التضاد التقابلى أو الامتدادى. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ١٠٤)

أيمن وأيسر

على الأعراض أيمن جانبيه وأيسرُه على كورَى أُثال

(لبيد، ١٩٩٧م: ٩٦)

عطف الشاعر لفظ "أيسر" على لفظ "أيمن" ليظهر حدود السحاب بالقول إن أيمن المطر على تلك المنطقة وأيسره على تلك الجبال، ومصاحبة الكلمتين المتضادتين فى هذا البيت تفيد عظم السحاب وسعته وعموم نفعه. هذا التضاد هو التضاد التقابلى أو الامتدادى.

الريث والعجل

إنّ تقوى ربِّنا خيرُ نَفَل وبإذن اللهِ ريثى وعَجَل

(المصدر نفسه: ١١٦)

الريث هو التمهل والإبطاء. وهذه المصاحبة تدلّ على كلّ ما يفعله الانسان وتفيد أن الانسان لا يعمل شيئا إلا أن يكون بإذن الله ومشيئته. التضاد بين كلمتى "الريث" و"العجل" هو التضاد المتدرج.

د)المصاحبة العطفية (بالعلاقة التكاملية)

قد تأتى بعض الكلمات معطوفة على كلمة أخرى تقترب معانيها ولهذا الاقتران فى المعنى تتصاحبان لتكميل المعنى، ومنها:

العمّ والأب والأمّ

لخيرُنا عمّا وأمّا وأبا وعامرٌ خيرهما مركبا

(المصدر نفسه: ٤٢)

قد أراد الشاعر من عطف هذه الكلمات الثلاث "العمّ" و"الأب" و"الأمّ" التى بينها صلة وطيدة، أن يصف ممدوحه بعلو الشأن والمقام بالقول إن هذا الممدوح له أصل كريم وحسب شريف، وإنه نشأ وترعرع فى أسرة تفوق الناس كلّهم. وهذه المصاحبة اللفظية تدلّ على الحسب والنسب.

المحافظ والمحامی

ألا ذهب المحافظُ والمحامی

ومانعُ ضیمنا یومَ الخصامِ

(المصدر نفسه: ١٦٩)

"المحافـظ والمحامی" کلمتان مترادفتان ومعطوفتان فی هذا البیت. «الحمایة تکون لما لا یمکن إحرازه وحصره مثل الأرض والبلد؛ تقول هو یحمی البلد والأرضَ وإلیه حمایة البلد، والحفظ یکون لما یحرز ویحصر وتقول: هو یحفظ دراهمه ومتاعه، ولا تقول: یحمی دراهمـه ومتاعه، ولا یحفظ الأرض والبلد إلا أن یقـول ذلک عامی لا یعرف الکلام.» (العسکری، لاتا: ٢٠٧)

تـدلّ هـذه المصاحبة علی أن أربد قـدکان رجلًا مغیارًا وذا عصبیـة خاصة لقومه وقبیلته ویذود عنهم ویمنعهم ویدافع عما یجب حفظه وحمایته.

الترادف فی هذا البیت هو الترادف الإشـاری: ویقصد بالترادف الإشـاری اتفاق لفظین أو أکثر فی المشـار إلیه، وبناء علی ذلک، یوصف اللفظان بالترادف الإشاری إذا کان المشار إلیه فیهما واحدا، کصفات النبی (ص) المصطفی والمختار والبشیر التی تشیر جمیعهـا إلی النـبی (ص). (یونس علی، ٢٠٠٧م: ٤٠٤) والمشـار إلیه فی هذین اللفظین واحد وهو ممدوح الشاعر.

والد وولد

ما إن تُعرّی المنونُ من أحدٍ

لا والـدٍ مُشـفقٍ ولا وَلَدِ

(لبید، ١٩٩٧م: ٥٢)

قد عطف الشاعر لفظ "ولد" علی لفظ "والد" وأوجد مصاحبة لفظیة بسبب ارتباطهما القوی. وتفید هذه المصاحبة أن الموت لا مفرّ منه لأحد وینال النّاس کلّهم. لا والد ولا ولد مجاز مرسـل بالعلاقة الجزئیة وأرید منهما عامة الناس کلّهم، واسـتخدامهما تأکید لعبارة "من أحد".

سارى وغادى وعشيّة

مِن كلّ ساريةٍ وغادٍ مُدجِنٍ وعشيّةٍ متجاوبٍ إرزامها

(المصدر نفسه: ١٣٦)

السارى هو السحاب الماطر ليلًا، الشاعر جمع للدّمن أمطار السنة كلّها؛ لأن أمطار الشتاء أكثرها يقع ليلًا، وأمطار الربيع أكثرها يقع غداة، وأمطار الصيف أكثرها يقع عشيًا. (الزوزنى، ٢٠٠٤م: ١٣٥)

وتدلّ هذه المصاحبة على أن هذه الديار والدّمن يصيبها المطر طوال السنةكلها فى الربيع والصيف والشتاء، ولإصابتها هذه الأمطار المتعددة فى الفصول المختلفة أصبحت أرضها خصبة وممرعة ومشعبة.

النتيجة

لقد عنى لبيد بانتقاء ألفاظه ونظمها عناية كبيرة، وأوجد حسن ترتيب ألفاظه ورصفها تناسبًا لفظيًا ومعنويًا خاصًّا فى شعره. الصلة الوطيدة بين بعض الألفاظ قد أدّت إلى تشكيل مصاحبات لفظية فى أشكالها المتعددة فى شعر لبيد. ولعبت المصاحبة اللفظية دورا هاما فى شعره فى الوصول إلى المعنى المراد، لأنها تساعد فى تحديد المعنى الذى اكتسبته الكلمة خلال تضامنها مع الكلمات الأخرى، بما أنّ أحسن طريقة لفهم معنى الكلمة هو وجودها فى التركيب الذى يسهم فى إبراز معناها.

لقد استخدم لبيد المصاحبات اللفظية على المستويين الأساسيين الفعلى والاسمى فى شعره، وهو وظّف من المصاحبات اللفظية على مستوى النمط الفعلى: المصاحبة بين الفعل والفاعل، وبين الفعل والمفعول به، والمصاحبة التضادية، والمصاحبة بين الفعل والحرف. واستخدم من المصاحبات اللفظية على مستوى النمط الاسمى: المصاحبة الوصفية (الموصوف والصفة)، المصاحبة الإضافية (المضاف والمضاف إليه)، والمصاحبة العطفية بالعلاقتين التضادية والتكاملية. وقد وظف الشاعر المصاحبة الفعلية أكثر من المصاحبة الاسمية؛ المصاحبة بين الفعل والمفعول به أكثر تردّدا بالنسبة إلى المصاحبات الفعلية الأخرى، ثمّ المصاحبة بين الفعل والحرف، ثم المصاحبة بين الفعل والفاعل،

وتقع المصاحبة التضاديـــة فى النهاية. ومن المصاحبات الاسمية، المصاحبتان الوصفية و الإضافية تردّدهما أكثر، ثم المصاحبة التضادية، والمصاحبة التكاملية أقل استخداما.

المصاحبات اللفظية المستخدمة فى شعر لبيد من المصاحبات العادية، واستخدام هذا الحجــم الضخم من المصاحبات اللفظية فى أنواعها المختلفة فى الشـــعر يدلّ على مقدرة الشـــاعر وبراعته فى إنشـــاد الشـــعر وإلمامه بالموضوع المتحدث عنه واهتمامه باختيار ألفاظه وانتقائها.

المصادر والمراجع

ابن ابى الحديد، عبد الحميد بن هبة الله. (لاتا). شرح نهج البلاغة. التحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط ١. قم: مكتبة آيت الله العظمى مرعشى نجفى(ره).

ابن منظور، محمد بن مكرم. (لاتا). لسان العرب. ط ١. القاهرة: دار المعارف.

ابن هشام المصرى. (لاتا). مغنى البيب عن كتب الأعاريب. ط ١. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

أبوعلـــى، محمد توفيق. (١٩٨٨م). الأمثال العربية والعصر الجاهلى دراســـة تحليلية. ط ١. بيروت: دار النفائس.

أبوهلال العســكرى. (لاتا). الفروق اللغويــة. التحقيق: محمد ابراهيم ســليم. ط ١. القاهرة: دار العلم والثقافة.

الــبركاوى، عبد الفتاح عبد العليم. (١٩٩١م). دلالة الســياق بين الــتراث وعلم اللغة الحديث. ط ١. القاهرة: دار الكتب.

الجوهــرى، اسماعيل بن حماد. (لاتا). الصحـــاح تاج اللغة وصحاح العربية. التحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. ط ١. بيروت: دار العلم للملايين.

الحاج حســـن، حسين. (١٩٩٨م). الأسطورة عند العرب فى الجاهلية. ط ١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر التوزيع.

حسام الدين، كريم زكى. (٢٠٠٠م). التحليل الدلالى إجراءاته ومناهجه.ط ١. القاهرة: دار غريب.

خليفة راشد، الصادق. (١٩٩٦م). دور الحرف فى أداء معنى الجملة. ط ١. بنغازى: جامعة قازيونس.

داود، محمد. (٢٠٠٤م). القرآن الكريم وتفاعل المعانى. ط ١. القاهرة: دار غريب.

الدســوقى، ابراهيم. (١٤٢٠ق). «المصاحبه اللفظية وتطور اللغة». مجله كلية دارالعلوم. العدد ٢٥. صص ٣٢٨-٢٧٩.

ربابعـــة، موســـى. (٢٠٠٠م). جماليات الأســـلوب والتلقى. ط ١. الاردن: مؤســـسة حمادة للدراســـات

الجامعية.
الزوزنى، أبى عبدالله الحسين بن أحمد. (٢٠٠٤م).شرح المعقات السبع. ط٢. بيروت: دار المعرفة.
السكاكى، أبى يعقوب يوسف. (١٩٨٠م). مفتاح العلوم. ط١. بغداد: مطبعة دار الرسالة.
صالح حسنين، صلاح الدين. (لاتا). الدلالة والنحو. ط١. لامک: مكتبة الآداب.
طالبى، آمنه فاطمة الزهراء. (٢٠٠٨م). إشكالية حدود الترجمة الآلية ترجمة نظام سيستران للمتلازمات اللفظية، (رسالة جامعية لنيل درجة الماجستير بإشراف الدكتور عمار ويس). الجزائر: جامعة منتورى، كلية الآداب واللغات.
عبد الفتاح الحسنى، محمد. (٢٠٠٧م). المصاحبة اللغوية وأثرها فى تحديد الدلالة فى القرآن الكريم، (رسالة جامعية لنيل درجة الدكتوراه بإشراف عبد الحليم محمد عبد الحليم ومحمود عبد العزيز عبد الفتاح). القاهرة: جامعة الأزهر.
غزالة، حسن. (١٩٩٣م). «ترجمة المتلازمات اللفظية». مجلة ترجمان. بيروت: دار العلم للملايين، العدد ١، صص ٧-٤٤.
الفيروزآبادى، محمد بن يعقوب. (٢٠٠٥م). القاموس المحيط. ط٨. بيروت: مؤسسة الرسالة.
لبيد بن ربيعة العامرى. (١٩٩٧م). ديوان لبيد. الشرح والضبط: عمر فاروق الطباع. ط١. بيروت: شركة دار الأرقم بن أبى الأرقم.
ـــــــ (لاتا). ديوان لبيد بن ربيعة العامرى. ط١. بيروت: دار صادر.
مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤م).المعجم الوسيط.ط٤. مصر: مكتبة الشروق الدولية.
مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. القاهرة: عالم الكتاب.
مطلوب، أحمد وكامل حسن البصير. (١٩٨٢م). البلاغة والتطبيق. ط١. بغداد: وزارة التعليم العالى والبحث العلمى.
الهاشمى، السيد أحمد. (لاتا). جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع. الضبط والتدقيق: يوسف الصميلى. ط١. بيروت: المكتبة العصرية.
اليازجى، ابراهيم. (١٩٨٥م). نجعة الرائد وشرعة الوارد فى المترادف والمتوارد. ط٣. بيروت: مكتبة لبنان.
يونس على، محمدمحمد. (٢٠٠٤م). مقدمة فى علمى الدلالة والتخاطب. ط١. بيروت: دار الكتب الجديدة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة -العدد الثامن عشر -صيف ١٣٩٤ش /حزيران ٢٠١٥م
صص ١٧٥ ـ ١٤٧

الآنيما معشوق "حافظ" المثالى

ماه نظرى*

الملخص

كثر الحديث فى الأدب وفى أنواع الفنون عن الحب وركنيه "المحب والمحبوب" حيث يبقى الهدف فيه الوصول من الأنا إلى ماوراء الأنا وتوجد فى أشعار حافظ الشيرازى أمارات الإنطوائيــة والرغبة فى البحث عن المفاهيم الغامضة والحيثيات الخفيفة التى تتناسـب مع الفكر الرمزى المقدس. إنه يضع نصب عينيه اللاوعى الجماعى الذى يسـبق التاريخ الشخصى مثله فى ذلک مثل يونغ، إذ إن حافظاً يحاول خلق مصالحة بين الإنسان والقدر. تتمكن أبعاد الإنسان المتنوعة من التجلى عبر أشعار حافظ وتستوعب الذاكرة الجماعية كمســتودع للذكريات التاريخية فى اللاوعى وبذلک تتجلى أزلية الحب وأسبقيته على الكون فى أشـعاره المطالبة بالتلازم والعلاقة الأبدية بـين الرجل والمرأة إذ يبحث كل واحــد منهما عن نصفه الآخر حائراً بين الآنيما والآنيموس ولا يتوقف هذا السـعى والبحــث حتــى الوصال. يفترض هذا المقال أن حافظ الشــيرازى يبحث عن محبوب مثالــى "الآنيما" فــى الرؤيا والخيال وفى ظواهر كالليل والمــاء والنبات والريح وفى وجه مفعم بالأسرار أو الشيخ الباطنى وذلک بالإضافة إلى بحثه عن المحبوب الأرضى والأدبى والصوفى. وتتجلى الآنيما فى كل آن على شكل جميع القوى المولّدة فى الطبيعة حتى تدفعه من الأنا الواعية إلى عالم اللاوعى أو بالأحرى إلى ذاته.

الكلمات الدليلية: حافظ الشيرازى، يونغ، الحب، الآنيما، الآنيموس.

*. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، كرج، إيران
Nazari113@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٩/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٣/١٢ش

المقدمة

حافظ گمشده را با غمت، ای یار عزیز اتّحادیست که در عهد ِ قدیم افتادست

(حافظ، ٢٠٠١م: ٣٦)

– أيها الحبيب الغالی إن بين الحزن عليک وبين حافظ الضائع علاقة اتحاد قديمة.

يستعين الشعراء والكتاب فی خلق آثارهم الفنية بصورهم الذهنية وبأخيلتهم التی تضرب بجذورها فی لاوعی جميع أفراد البشر وهی تنتهی عند الشاعر أو الکاتب إلی طبقات اللاوعی فی الذهن.

ويعتبر هذا الأمر مقدمة للعلاقة بين علم النفس والأدب والفن حيث يری يونغ «أن الفنان يفسّر أسرار روح عصره دون أن يتعمد ذلک إذ إنه علی غرار الأنبياء الصادقين يتصور نفسه متحدثاً عن أعماق وجوده غير أن روح العصر هی التی تجری علی لسانه وأن ما يقوله موجودٌ إذ إنه ذو تأثير علی الآخرين.» (يونغ، ٢٠٠٠م: ٢٤٢) کما أن شعر حافظ ليس إلّا شوقاً قديماً جری علی لسانه نابعاً عن لاوعيه حيث إن مصدر إلهام الشاعر وشهوده هو الآنيما الکامنة فی أعماق وجوده والتيتبدأ بالحديث معترفة:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود

(حافظ، ٢٠٠١م: ٢١٢)

ـ إن حافظاً عندما كان يسطّر هذا النظم المشتت كان طائر فكره قد وقع صيداً للشوق إلی الحبيب.

ازآن به دیر مغانم عزیز می‌دارند که آتشی که نمیرد، همیشه در دل ماست

(نفسه: ٢٢)

– إنهم أهل ديرمغان (أی معبد الزرادشتيين) يكرمونني لأن ناراً أبدية مشتعلة فی قلبی دوماً.

لقد قسم زيغموند فرويد النموذج السلوكی لدی الإنسان إلی ثلاثة أقسام هی: «الأنا، والذات، وماوراءالأنا؛ إن الذات هی موطن الغرائز وهی موجودة منذ الولادة وتستخدم لنيل اللذة وتجنب الآلام. أما "الأنا" فهی جزء من الشخصية يتكون عند تعامل الطفل مع البيئة المحيطة به وهی تعمل كوسيط ما بين الذات والعالم الخارجی أما

ماوراء الأنا فهى الجانب الأخلاقى والاجتماعى والقضائى فى الشخصية وتسعى فى الغالب إلى بلوغ المثاليات وليس الواقع.» (فرويد، ٢٠١١م: ٧٦)

يقبع فى داخل كل إنسان نفس من الجنس الآخر فلهذه النفس اللاواعية من الجنس الآخر فى داخل الإنسان عالم معقد عجيب كلما اطلع عليه الإنسان أكثر كلما ازداد عالمه الداخلى والخارجى توازناً فظاهرة الحب المتكررة تعد خير نموذج لإظهار الآنيما "النفس النسائية داخل الرجل" والآنيموس "النفس الرجالية داخل المرأة". يعتقد يونغ: «أن استقلالية اللاوعى الجماعى التى تتوحد مع الوعى بعد أن انسحبت من التهرب هما الحجر الأساس للبنية النفسية التى تعدّ فى كليتها أبعد من دائرة الوعى.» (يونغ، ٢٠٠٤م: ٢٩٠) إن لهما حيثيات شعورية لا توصف إذ تبدوان ماورائيتين وقدسيتين. فالإحجام، والانطوائية، والظُرف، والحساسية كلها دليل على بروزهما.

تقول الأساطير بأن الإنسان الأزلى كان الذكر- الأنثى "Hermaphrodite" يقول أفلاطون فى رسالة الضيافة "Symposium": «إن الآلهة قد خلقت الإنسان فى البدء على شكل كرة ذات نوعين ثم قامت بتقسيمها إلى قسمين بحيث إن كل امرأة فقدت نصفها الرجالى لذا فإن كل إنسان حائر فى البحث عن نصفه الضائع فعندما يواجه كل شخص من الجنسين غيره يظنه نصفه الضائع بينما يقبع ذلك النصف الضائع داخل الشخص ذاته.» (افلاطون، ٢٠١٢م: ٢١) أما العقيدة الزروانية فترى أن: «أهورا وأهريمن ظهرا من زروان ... فكما أن زروان ظهر بجسمه من الليل والنهار فإنه الأب الطيب والسيئ فى آن واحد معاً.» (ياحقى، ١٩٦٢م: ٢٢٥) ويعتقد نيكولاس براين أن الرجل الذى لا يعرف ميزات لاوعيه النسائية فإنه سيخضع تحت سيطرة الكون كما أن المرأة التى لا تعرف رجلها الداخلى تعدّ امرأة فاقدة للشخصية والهوية والهدف والدافع للحياة.

يحاول هذا المقال دراسة المحاور التالية: هل إن أساس معتقدات حافظ هو الحب؟ من هو ذلك المحبوب الذى يكوى قلبه ولا يتخلى عنه لحظة؟ ما هى الميزات التى يتمتع بها المحبوب الخيالى أو المثالى لديه؟ وأخيراً هل إن محبوب حافظ هوما أطلق عليه يونغ اسم "الآنيما والآنيموس".

سوابق البحث

لقد نشرت المقالات التالية عن النماذج العليا "الآركى تايب" فى أشعار حافظ منها: مقال تحت عنوان "دراسة الصور الخاصة بالنماذج العليا فى غزل حافظ والطبقات الخفية من ضمير حافظ" من تأليف سيدة مريم روضاتيان وافسانه غفورى، وهناك مقال آخر تحت عنوان "مقارنة بين شيخ مغان فى ديوان حافظ والشيخ العاقل لدى يونغ" لمصطفى گرجى وزهره تميم دارى، ومقال بعنوان "حضور النماذج العليا الآنيمائية فى شعر حافظ" لمريم حسينى، ومقال آخر بعنوان "النموذج الأعلى للشخصية فى غزل حافظ" لسيد أحمد حسينى كازرونى واسماعيل محمدى باغ ملايى، ومقال بعنوان "دراسة النماذج العليا فى شعر حافظ" لمنيجة عبداللهى غير أن الباحثة فى هذا المقال تسعى إلى دراسة المحبوب لدى حافظ الشيرازى من منطلق آخر، وهو دراسة مقارنة لنظرتى حافظ ويونغ حول الآنيما الداخلية وتطبيقها على شعر حافظ والتى تجلت بأشكال متنوعة مركّزة على أسباب استخدام العناصر الطبيعية فى أشعار حافظ مما يجعل المقال مختلفاً عن المقالات السابقة الذكر.

نزوع الآنيما والآنيموس إلى الوحدة

«يؤكد يونغ على أحد أهم ميزات البنيات النفسية أى النزوع نحو التوحد والشمول ... إن هذه الميزة البنائية تسمى "apriori" أى التصور النفسى المسبق.» (ياورى، ٢٠٠٧م: ١٠١) ويشير حافظ إلى هذه الذكرى الأزلية وإلى التصور الأول المحفور على لوح القلب لدى الإنسان.

نيست بر لوح دلم جز الف قامت يار   چه كنم حرف دگر ياد نداد استادم

(حافظ، ٢٠٠٥م: ٢٧٧)

- ليس على لوح قلبى سوى ألف قامة الحبيب الرشيقة ماذا عساى أن أفعل فأستاذى لم يعلمنى حرفاً سواه.

ولا يرى الشاعر أشعاره حصراً على عصره بل يطرح ذاكرة اللاوعى الجماعى ويتذكر أيام آدم (ع) فى جنات الخلدقائلاً:

طاير گلشن قدسم چه دهم شرح فراق   كه در اين دامگه حادثه چون افتادم

- إننى طائر الروضة القدسية كيف أصف قصة الفراق وكيف قدمت إلى هذه الدنيا التى لا تعدو أن تكون مصيدة لحوادث الدهر.

من ملك بودم و فردوس برين جايم بود   آدم آورد بدين دير خراب آبادم

(نفسه: ٣١٧)

- لقد كنت ملكا فى الفردوس الخالد إن آدم هو الذى أخذنى إلى هذا الدير الخرب.

«يقوم يونغ بتحديد معرفته حول النفس الأولى فى بنية نفس اليوم ليصل إلى قوالب وتصورات تشكل هيكلية نفوسنا قبل التاريخ. إن هذه القوالب والتصورات أو النماذج العليا حسب ما يسميه يونغ "Archetypes" فاقدة للمضمون وليس لها ثبات. غير أنها تبدأ بالحركة فى ظروف معينة لترسل رسائل اللاوعى الجماعى "Collectiveuneonsclous" إلى حدود النفس الواعية.» (ياورى، ٢٠٠٧م: ١٠٤)

شعر حافظ در زمانِ آدم اندر باغ خلد   دفتر نسرين و گل را زينت اوراق بود

(حافظ: ٢٠٦)

- لقد كان شعر حافظ منذ عهد آدم فى جنات الخلد زينة لأوراق دفتر النسرين والورد.

چو لاله درقدحم ريز ساقيا مى ومشك   كه نقش خال نگارم نمى رود زضمير

(نفسه: ٢٥٦)

- اسكب أيها الساقى فى كأسى خمرة ومسكاً كالورد فإننى لا أستطيع نسيان خال حبيبى.

فكما يذكر حافظ فإن اللاوعى الجماعى فى رأيه أكبر وأكثر تجربة من سائر أجزاء النفس باعتبار وجود العوامل الوراثية فيه فهو يحس بوجود عدم التوازن قبل سائر الأجزاء ويؤدى إلى الخلق الفنى وظهور الرّؤيا ليكرر الذكريات الأزلية. ويتجلى اللاوعى الجماعى هذا فى وجود حافظ بتذكر طرد الأب الأول(آدم) من الجنة فى غزله:

من كى آزاد شوم از غم دل چون هر دم   هندوِى زلفِ بتى حلقه كند در گوشم

- متى يمكننى أن أتحرر من أحزان قلبى بينما تأسرنى كل لحظةخصلة من خصل

شعر صنم من الأصنام.

پدرم روضه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت　　من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم

(نفسه: ٣٤٠)

- إن أبی باع روضة رضوان لمقابل حبتی قمح فلم لا أبیع الدنیا کلها بحبة شعیر؟

یؤکـد مورنو علی الارتباط بـین الآنیما والآنیموس وبین الدیـن ویقول نقلاً عن فیکتـور وایت: إن الدین یفعّل الآنیما أو الأصل النسـائی فی النفس. إن ذلک الجزء من الروح الذی کان یعتبره آغوسـتین القدیس صورة عن المرأة هو العامل ذاته الذی یعدّ المظهر الماورائی لنظرة الانسـان إلی الخالق وهو نفسه ما أغری حواء وتجلی علی شکل الأم والعروس فی السیدة مریم وفی الکنیسة وعلی الرغم من أن الدین هو عبارة عن نشاط الأنا الإرادی فإرادة الأنا ونشاطها هنا تعنیان «بالضبط تأیید اتباع الآنیما للألوهیة.» (مورنو، ٢٠٠٥م: ٧١)

چون کاینات جمله به بوی تو زنده‌اند　　ای آفتـاب سـایه زما برمـدار هم

- لأنّ جمیع الکائنات تعیش بعطرک أیتها الشمس فلا تحجبی عنا ظلک.

خال‌مشکین‌که‌بدان‌عارض‌گندم‌گونست　　سّر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

(حافظ: ٣٦٢ و ٥٧)

- إن الشـامة السـوداء التی علی خد الحبیب الأسمر تحمل أسرار تلک الحبة التی قطعت طریق آدم.

العلاقة باللاوعی

در اندرونِ من خسته دل ندانم کیست　　که‌من‌خموشم‌و‌او‌در‌فغان‌و‌در‌غوغاست

(نفسه: ٢٢)

- لسـت أدری من الذی یعیش فی داخل وجودی المتعب حیث إننی صامت لکنه یصرخ عالیاً ویثیر الضوضاء.

«إن اللاوعی الجماعی الإنسـانی أی النموذج الأعلی یتصف بمفاهیم عالمیة وذلک لجذوره الضاربة فی تاریخ لا یقل عن عدة ملایین سـنة.» (شـایکانفر، ٢٠٠١م: ١٣٨)

«إن للنماذج العليا مظاهر مختلفة ويمكن تصنيف بعضها على النحو التالى: الأم، الشيخ العاقل، الطفل، البطل، الآنيما، الآنيموس، الذات، الطفل، القناع و ...» (جونز، ۱۹۸۷م: ٣٦٦-٣٦٧) إن اللاوعى فى حقيقته عبارة عن النوازع الوراثية المشتركة التى يظهرها الإنسان فى الظروف المختلفة: إن حافظاً يكشف القناع فى اللحظات الحاسمة عن وجه الآنيما متجاوزاً حدود اللاوعى محدّثا إياها مؤمناً أن الآنيما تشتاق إلى رؤيته أيضاً:

به صورت از نظر ما اگر چه محجوبست همیشه در نظر خاطر مرفّه ماست

– على الرغم من أن وجهه محجوب عنا غير انه دوماً فى بالنا.

اگر به سالی حافظ دری زند بگشای که سال‌هاست که مشتاق روی چون مه ماست

(حافظ: ۲۳)

– إذا ما طرق حافظ بابا فى عام من الأعوام افتحه فإنه يشتاق منذ سنين إلى رؤية وجهنا الجميل.

«عندما تعجز عقلية الرجل المبنية على المنطق عن تحديد الحقائق الكامنه فى لاوعيه فإن النفس النسائية تساعده على أن تستخرجها. فالدور الذى تلعبه النفس النسائية فى التوفيق بين عقلية الرجل والقيم الداخلية التى يفتح عبرها الطريق إلى الزوايا العميقة يعد أكثر حيوية.» (يونغ، ۱۹۷۳م: ۲۸٦) وهنا يصبح نداء الأعماق الدليل االذى يفتح جميع العقد. ويقوم بدور بئاتريس "Beatrice" فى جنة دانته الضائعة أو دور رخش دليل رستم فى أرض سمنكان ليتسنى له لقاء تهمينه(الحبيبة).

خیال روی تو در هر طریق همره ماست نسیم موی تو پیوند جان آگه ماست

– إن خيال وجهک فى كل طريق يرافقنا وإن نسيم شعرک يرتبط بنفسنا الواعية.

برغم مدّعیانی که منع عشق کنند جمال چهره تو حجت موجّه ماست

(حافظ: ۳)

– فعلى الرغم من الأدعياء الذين يمنعون العشق فإن جمال وجهک هو حجتنا الدامغة.

إن الآنيما لدى حافظ عبارة عن مفهوم عميق أزلى محفور فى عمق روح الشاعر منذ القدم وهى روحه المعروفة الوحيدة الخالدة.

يقول بول ريكور "Paul Ricueur": «إن القدسية أو الأمر المقدس عبارة عن

قطعة من وجودنا فهى الصخرة الصلبة فى أعماق حياتنا.» (الإلياذة، ٢٠٠٢م: ٨) إن حافظاً يبحث عن هذه القدسية كجوهرة مستورة داخل منجم ليمنح رمز الأساطير القدسية والدينية حياة جديدة فى قالب المفاهيم المجازية، إنه يتحدث عن عشق أزلى ويخفى العلاقة القائمة بين المحب والمحبوب وهى أمر مقدس قديم خلف حجاب من الواقع أو الأمور الدنيوية قائلاً:

در ازل دادست ما را ساقى ِلعل لبت　　جرعه‌جامى كه‌من‌مدهوشِ‌آن‌جامم‌هنوز
(حافظ: ٢٦٥)

- لقد سقتنى منذ الأزل شفتاک الجميلتان جرعة من كأس مازلت حائراً منها.

هرگزم نقش تو از لوحِ دل وجان نرود　　هرگز از ياد من آن سرو خرامان نرود
(نفسه: ٢٢٣)

- لن أنسى نقشک على لوح القلب والروح ولن أنسى قامتک الرشيقة المتمايلة.

«إن محبوب حافظ يذكّرنا بمعتقدات ايران القديمة التى كانت بناء على نظرية "كاتار" (حركة فى العصور الوسطى) التى كانت توصل المرأة الخيالية التى خلقها الذهن إلى مرتبة روح القدس الأنثى أو الإلهة الأنثى التى كان تصور ممارسة الجنس معها يعتبر جريمة لا تغتفر. فالمحبوب ليس وسيلة لاستمرارية النسل بل هو جوهر معنوى يهدى نحو المعنى ... وقد كان أطهر تصور عن هذا المحبوب وأوهموجوداً فى إيران القديمة.» (فضايلى، ٢٠٠٥م: ٢/٧٩-٨٨)

لذا فإن حافظاً لا يتمنى الوصال بل يثنى على هذه الإلهة القدسية بشكل انطوائى بعيد عن أعين الآخرين.

مجال من همين باشد كه پنهان عشق او ورزم　　كناروبوس‌وآغوشش‌چه‌گويم‌چون‌نخواهد‌شد
(حافظ: ١٦٥)

- إن نصيبى هو أن أحبه خفية فما الفائدة من الحديث عن الوصال والقبلة والضم مادامت مستحيلة.

إن خيال الحبيب ينفخ روحاً جديدة فى جسد حافظ حيث يقول:

آن زمان كارزوى ديدن جانم باشد　　در نظر نقش رخ خوب تو تصوير كنم
(نفسه: ٣٤٧)

– عندما أتمنى مشاهدة روحى أتصور فى خيالى وجهک الجميل.

آن چنان مهر توام در دل وجان جای گرفت   که اگر سـر برود، از دل و از جان نرود
(نفسه: ٢٢٣)

– إن حبک قد ترسـخ فى قلبى وروحى بحيث إننى لو ذهب رأسـى لما ذهب هذا الحب من قلبى ومن روحى.

فى اعتقاد حافظ كما هو يعتقد إلياذه «فإن القدسية عنصر من بنية الضمير وليست لحظـة فى تاريخ الضمير. لذلک فإن تجربة القدسـية أو إدراكهـا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمحاولة الإنسـان لبناء عالم مفعـم بالمعنى.غير أن لغة تجليات القدسـية هذه ورموزها الدينية مسـتعصية على الفهم إذ إنها وجدت قبل رحلة التفكير لدى البشر ولكونها لغة خاصـة فريدة "Suisgeneris" فإن الهرمنوطيقيا ضرورى لفهمه.» (الإلياذة، ٢٠٠٢م: ١٧) إن حافظاً يصوّر بلغة قدسية جمال المحبوب الذى لا يوصف:

روى تـو مگـر آينـه لطف الهى اسـت   حقاكه چنين است ودرين روى وريا نيست
(حافظ: ٦٩)

– هل إن وجهک مرآة اللطف الإلهى؟ إنه كذلک حقاً وليس فى ذلک شائبة أو مراء.

تجليات الآنيما فى شعر حافظ

العلاقة بين الرّؤيا والآنيما والآنيموس

«إن لغة الرؤيا هى أعمق مادة للخلق الفنى السامى وبالأحرى فإن ما نراه فى المنام عبارة عما عشناه فى العهود السحيقة.» (ياورى، ٢٠٠٧م: ١٠٢) كما يقول حافظ:

خواب آن نرگسِ فتانِ تو بى چيزى نيست   تاب آن زلف پريشانِ تو بى چيزى نيست
(حافظ: ٧٥)

ـ إن ما أراه فى منامى عن عينيک الفاتنتين لا يأتى من الفراغ إن تجاعيد ضفائرک المشعة لا يأتى من الفراغ.

گفتم روم به خواب وببينم جمال دوسـت   حافـظ زآه ونالـه امـانم نمى‌دهـد
(نفسه: ٢٢٩)

– قلت علّمنى أنام قليلاً لأرى جمال الحبيب غير أن حافظاً لا يسمح لى بذلك من شدة الأنين والآهات.

إن تمثيل النوم فى الواقع عبارة عن عرض حضور "الأنا" الواعية مقابل "ماوراء الأنا" اللاواعية لدى حافظ حيث يرينا مسار تمنياته:

ای معبّر، مژده ای فرما که دوشم آفتاب   درشکرخواب صبوحی هم‌وثاق افتاده بود

(نفسه: ٢٢١)

– يا مفسر الأحلام أبشر فقد رأيت فى منامى عند السحر أن الشمس كانت تسكن معى ليلاً أى رأيت فى المنام أنى رزقت وصال الشمس "الحبيب".

«يولى يونغ أهمية كبيرة للأحلام فهى فى رأيه "أصوات الطبيعة" التى تؤثر على كياننا.» (يونغ، ١٩٧٣م: ١٠٦) «كان يونغ يهتم اهتماماً بالغاً بتفسير الأحلام ولا يخلو من بعض الفائدة التذكير بأن السريالية كانت قد قبلت منذ البداية بحقيقة عالم الأحلام. فالأحلام فى رأى يونغ تتمتع بلغة منطقية منسجمة فكلما انطلقت من قيود قوانين الزمان وقانون السببية كلما ازدادت غنى وثراء.» (الإلياذة، ٢٠٠٣م: ١٦٩) إن الأحلام فى أشعار حافظ عبارة عن تلقى التجليات اللاواعية الجماعية فهو يرى هذه المراتب أعلى من وعى الإنسان لدى اليقظة إذ إنها تفتح أسراراً غامضة تنام بكل شوق وهى تتمنى أحلام الليل هذه، عسى أن يظهر الحبيب ثانية ليرزق الشاعر الوصال فى عالم اللاوعى.

سحر کرشمه چشمت به خواب می دیدم   زهی مراتب خوابی که به زبیداریست

(حافظ: ٦٦)

– لقد كنت عند السحر أرى فى منامى جمال عينيك فما أحلى المنام الذى يفوق اليقظة مرات.

فالأحلام فى أشعار حافظ دليل الطريق الذى يبشّر بموعد اللقاء بين المحب والمحبوب.

العلاقة بين الخيال والآنيما

لقد قضى حافظ عمره بحثاً عن وصال الحبيب وذلك فى مسار ذهنى فى وادى

الوهم اللامحدود وعاش بالأمانى حتى يرزق يوماً ما لقاء الجمال الذى يفوق كل جمال ففى مثل هذه العوالم يحدث الوصال الذى لا يتسنى فى عالم الواقع.

خيال روى تو در هر طريق همره ماست   نسيم موى تو پيوند جان آگه ماست

(نفسه: ٢٣)

– إن طيف خيالک فى كل طريق يرافقنا إن نسيم شعرک يرتبط بروحنا الواعية.

هم گلستانِ خيالم زتو پر نقش ونگار   هم مشام دلم از زلفِ سمن ساىِ تو خوش

(نفسه: ٢٨٧)

– إن روضة خيالى مفعمة بالنقوش بسببک كما أن رائحة ضفائرک العطره تنعش قلبى. (نفسه: ٢٨٧)

به پيش آينه‌دل هر آنچه مى دارم   بجز خيال جمالت نمى نمايد باز

(نفسه: ٢٦١)

– إن كل شيئ أرفعه أمام المرآة لا ترينى سوى خيال جمالک.

قد يمر حافظ بحالات لا تفتح الآنيما وجهها عليه فيحدثها فى هالة من الغموض، ففى هذه المرحلة فإن الشاعر الواله لم ينزه وجوده من التعلقات المادية حتى يتجلى المحبوب عليه دون حجاب أو واسطة ويرزق اللقاء إذ إن تضحية حافظ بحياته لا تعدّ شيئاً أمام المحبوب:

چو جان فداى لبش شد، خيال مى بستم   كه قطره اى ز زلالش به كام ما افتد

– عندما ضحيت بروحى لأجل شفتى الحبيبكان يمرّ فى خيالى خاطر وهو أن تنسكب من تلكما الشفتين قطرة ماء زلال على فمى.

خيالِ زلفِ تو،گفتا كه جان وسيله مساز   كزين شكار، فراوان به دام ما افتد

(نفسه: ١١٤)

– غير أن طيف خيال ضفائرک حذّرنى قائلاً لا تضحّ بروحک إذ إن مثل هذا الصيد كثير فى فخّنا.

چون خيال رويت، جانا، به خواب بينم؟   كز خواب مى نبيند چشمم بجز خيالى

(نفسه: ٤٦٤)

– أنّى لى أن أحظى برؤية خيال وجهک فى المنام فقد تحول المنام نفسه لدىّ إلى خيالًلا يُنال.

يريد حافظ فى بعض الأحيان إيصال رسالة إلى المخاطب غير أنه لا يقصد أىّ مخاطب فألمه ليس من صنف التجارب البشرية المشتركة التى تحصل للجميع. لذا فإنه يبحث عن واسطة تسبّب تجلى روح القدس عليه حتى يبلغ اللاوعى لديه مرحلة الكمال بقدومه المبارک وأن يكتشف فى داخله ما لا يمكن إدراكه فى عالم الواقع وأن يبدل نحاس وجوده ذهباً إن تلک الروح المقدسة هى نداء الضمير الذى يتجه نحوه:

فيض روح القدس ار باز مدد فرمايد   ديگران هم بكنند آنچه مسيحا مى كرد

(نفسه: ١٤٣)

– لو أن فيض روح القدس أمدّنا مرة أخرى، لأمكن الجميع أن يبادروا إلى ما بادر إليه المسيح.

اگر آن طاير قدسى ز درم باز آيد   عمر بِگذشته به پيرانه سرم باز آيد

(نفسه: ٢٣٦)

ـ لو أن طائر القدس عادنى ثانية لعاد إلىّ الشباب والعمر الضائع رغم الشيخوخة.

درآ، كه در دلِ خسته توان درآيد باز   بيا كه در تنِ مرده روان در آيد باز

(نفسه: ٢٦١)

– عد إلىّ لتعود الحياة إلى هذا القلب المعنّى عد إلىّ لتعود الروح إلى هذا الجسد الميّت.

نداى عشق تو ديشب در اندرون دادند   فضاى سينه حافظ هنوز پر ز صداست

(نفسه: ٢٢)

– لقد رفعوا صوت حبک فى داخلى ليلة أمس إن فضاءات صدرى مازالت مفعمة بالصوت.

يعتقد حافظ أنه فتح عينيه فى أولى حركات الخلق على جمال المحبوب غير أن هذا اللقاء لم يدم طويلاً وبدأ الفراق غير أن العهد الأزلى لم يدركه النسيان لذلک فإن الشاعر يقضى العمر كله بحثاً عن الحبيب القديم الذى ضيّعه عسى أن يتجسد الحب والأنس الأزليان مرة أخرى.

پیش ازین کاین سقف سبز و طاق مینا برکشن منظر چشـــم مرا ابروی جانان طاق بود
(نفسه: ٢٠٦)

– قبل أن یُخلق الکون بکل ما فیه کانت عینای تنفتحان علی جمال حاجبی الحبیب.

نبود نقش دوعـــالم که رنگ الفت بود زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت
(نفسه: ١٦)

– عندما کان الحب والأنس لم یکن الکونان قد خلقا بعد فالحب لیس أمراً جدیداً فی هذا الدهر.

عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست دیرگاهیســـت کزیـــن جام هلالی مســـتم
(نفسه: ٣١٤)

– لیس حبی لجمال حاجبیک أمراً جدیداً فأنا سکران من هذه الکأس الهلالیة منذ عهد بعید.

إن حافظاً یتعطش لعلاقة الآنیما ویبحث عن حریته من أسر المحبوب بتعابیر متناقضة:

حافظ از جورِ تو حاشا که بگرداند روی مـــن از آن روز که در بندِ توام آزادم
(نفسه: ٣١٦)

– لن یعرض عنک حافظ بسبب جورک فأنا حرّیتی بدأت عندما أسرتنی أنت بحبک.

فی بعض الأحیان نجد الشـــاعر یعتبر طیـــف خیال الحبیب علی الوجود قضاء إلهیاً لن یستطیع حلّه إلّا الآنیما.

مرا مهر سیه چشمان زسر بیرون نخواهد شد قضای آسمانست این ودیگر گون نخواهد شد
(نفسه: ١٦٥)

– لن یخرج من رأســـی حب صاحبات العیون السوداءإن هذا هو القضاء السماوی الذی لن یتغیر.

دلم خزانـــه اســـرار بود ودســـت قضا درش ببست وکلیدش به دلستانی داد
(نفسه: ١١٣)

– لقد کان قلبی مخزن الأسرار إلا أن ید القضاء أقفلت بابه وسلمت الحبیب مفتاحه.

الآنيما الشبيهة بالليل والسارية فيه

يقول يونغ: إن الظلام الموجود فى كل شخصية باب يقود إلى اللّاوعى وبوّابة إلى الأحلام حيث يعبر منهما الوجهان الغامضان أى الظل والأنيما إلى حالات أحلامنا فى الليل فهما قد يبقيان غير مرئيين وقد تسيطر "الأنا" على "النحن".

كما أن الآنيما تتجلى أحياناً فى لاوعى حافظ على هيئة شخصية داخلية نسائية بضفائر سوداء فى ظلام الليل لتتجاوز القواعد المألوفة وقد يتجلى وجه المحبوب فى عينيه خمرة مسكرة يعبّها تباعاً ليقوم بالإبداع الفنى بخيال ملوّن معطر.

درين خيال به سر شد زمانِ عمر و هنوز   بلاى زلف سياهت، به سر نمى آيد

(نفسه: ٢٣٧)

- لقد انقضى العمر كله فى هذا الوهم ولكن مصيبة ضفائرک السوداء لا تنقضى.

إن النسبة القائمة بين الوعى واللاوعى عند الشاعر تشبه النسبة القائمة بين الظلام والضياء. إن الأنيما تابعة فى أعماق الظلمات التى ليست بها نافذة غير أنها تظهر بشكل غامض من العزلة الداخلية لتدفع حافظ إلى مناظرة:

گفتم كه بر خيالت راه نظر ببندم   گفتا كه شبروست او از راه ديگر آيد

(نفسه: ٢٣١)

- قلت إننى سأسد طريق الرؤية على طيف خيالک فقال بأنه يسرى بالليل فيسلک طريقا آخر.

تبدأ الآنيما فى غاية الظلام وفى لاوعى حافظ بالحديث معلنة عن شروط قدومها للقاء وإن أكثر هذه اللقاءات الغامضة تجرى ليلاً ولا تحدث فى النهار:

معاشران زحريف شبانه ياد آريد   حقوقِ بندگى مخلصانه يادآريد

(نفسه: ٢٤١)

-أيها الرفاق تذكروا نديماً مسامراً بالليل وتذكروا الحقوق المترتبة على العبودية المخلصة.

الآنيما المماثلة للماء

ترتبط الآنيما بالماء والريح يقول فريدافوردهام: «ترتبط الآنيما فى الغالب بالماء

أو الأرض ويمكن أن تُمنح قوة عظيمة.» (فوردهام، ۱۹۹۵م: ۵۷) وقد تروی الآنیما فی أشعار حافظ نفوس العطاش الذين يعانون الهجران عبر الاستعانة بالتلميح والتصوير فی لباس خضر النبی:

روان تشنه ی ما را به جرعه ای درياب چو می دهند زلال خضر ز جام جمت

(نفسه: ۹۳)

- أغث نفوسنا العطشی بجرعة ماء مادام زماء حياة خضر النبی الزلال موجوداً فی كأسک.

تعدّ الكأس إحدی أكثر الرموز استخداماً فی أشعار حافظ وهی تحمل مفاهيم مثل «الماء الذی يلقح السماء والماء الذی هو رمز الحياة النفسية والباطنية.» (شواليه وگربران، ۲۰۰۵م: ٤٠٤١) ففی الأبيات التالية نلاحظ أن الشفاه والفم فی الآنيما تخلق ماء الخلود وتمنح الخلود مثل خضر النبی وفی هذه المرحلة فإنها ترفع الأنا من الحضيض إلی القمة:

آب حيوان اگر اين است که دارد لب دوست روشنست اين که خضر بهره سرابی دارد

(حافظ، ۲۰۰۱م: ۱۲٤)

- إذا كان ماء الحياة هو ما فی شفتی الحبيبفإن خضراً لا يمتلک إذاً إلّا السراب.

دهان ِشهد ِتو رواج آب خضر لب چو قند تو برد از نبات ِمصر رواج

(نفسه: ۹۷)

- إن شفتيک العسليتين سببتا الكساد لماء الحياة عند خضر ولسكّر مصر.

لب تو خضر ودهان تو آب حيوانست قد تو سرو وميان موی وبر، به هيأت عاج

- إن شفتيک هما خضر وإن فمک ماء الحياة وقامتک كالسرو وظهرک كالشعر دقيق وجسمک أبيض كالعاج.

الظل والآنيما

ليس الظل «كل ما فی الشخصية اللاواعية وإنما يمثل الظل الميزات والصفات غير المعروفة أو المعروفة جزئياً لدی "الأنا" ... وقد يتضمن الظل مجموعة من العوامل

الجماعيــة التى تنبع من خارج الحياة الخاصة للفرد.» (يونغ، ۱۹۷۳م: ۲٦٤) وقد أطلق يونغ على أحد أبعاد اللاوعى اسم الظل.

إن الخطوة الأولى فى السلوك الباطنى ومعرفة النفس هى مجاورة الظلال ومعرفتها. فهى لابد من أن تتحول إلى الضياء وبالنظر إلى أن الظل يساوى الظلام ويتضمن جهلنا بالأشـياء وعدم اطلاعنا عليها فإن ذلک هو نطاق الآنيما حيث نسـير لمعرفتها حسب معلوماتنا السـابقة. لأجل ذلک نجد أن حافظاً يبحث عن ظل المحبوب الباطنى ليمتزج معه. إن هذا الشـوق الثنائى يثير عقل حافظ وروحه ليجسد له الشوق القديم «الأطال شوق الأبرار إلى لقائى وإنى إلى لقائهم لأشد شوقا.» (عين القضاة، ۱۹۹۸م: ۲۱)

سايه معشوق اگر افتاد بر عاشق، چه شد؟ ما به او محتاج بوديم، او به ما مشتاق بود

(حافظ: ۲۰٦)

– مـا الذى حدث عندما وقع ظل المحبوب على المحب؟ لقد كنا محتاجين إليه ولكنه كان مشتاقاً إلينا.

إن كل شئ لما يشتد ويبلغ منتهاه يتحول إلى ضده فأشد ساعات الليل ظلاماً تشير إلـى أن القمر قادم وأن الظلال زائلة. وقد تحدث حافـظ ببيان فنى موجز عن امتزاج سواد الآنيما بضياء الآنيموس:

چشم جادوى تو خود عين سوادِ سحرست ليکن اين هست که اين نسخه سقيم افتادست

(نفسه: ۳٦)

– إن عينيک السـاحرتين تشـبهان سـواد السحر غير أن ما لاشـک فيه هو أنهما سقيمتان.

يعتبر حافظ الظل العامل المسـاعد واللاواعى الذى يسـتطيع كل شخص أن يشعر به فى داخله ويهتدى إليه كما يقول يونغ: «قد يقوم المهرج الذى نسيمه "الأنا" بأعمال معقـدة تمنع مـن ظهور نداء الباطـن.» (يونغ، ۱۹۷۳م: ۲۷۷) ويطـرح حافظ مصطلح "الحجـاب" أو "الغبار" كبديل عن "الأنا" و"الظل" المانعـين للوحدة ولنداء الباطن من الظهور ويهيب بنفسه:

حجاب راه تويى حافظ ازميان برخيز خوشا كسى كه درين راه بى حجاب رود

(حافظ: ۲۲۱)

- أنـت حجاب الطریق یا حافظ فابتعد عنها طوبی لمن یسـیر فی هذه الدرب من دون حجاب.

جمـال یار نـدارد نقاب وپـرده ولی غبـار ره بنشـان تا نظـر توانی کرد

(نفسه: ۱٤٤)

- لیـس علی جمال الحبیب قناع ولکن علیک أن تسـکّن غبار الطریق لتتمکن من النظر إلیه.

یعتقد الشاعر أن الوحدة والاتحاد یصبحان ممکنین بعد اجتیاز تجاذبات الباطن وهنا یقترب من أفکار یونغ أی «الجمع بین الأضداد الذی هو أسـاس نظام یونغ الفکری.» (الإلیاذة، ۲۰۰۲م: ۱۶۷) ففی الأبیات التالیة تتلاقی أفکار حافظ ویونغ إذ إنها ترتقی إلی مرحلة «تطلب فیها الذات من الأنا أن تختار الطریق بحریة.» (یونغ، ۱۹۷۳م: ۲۷۸)

میانِ عاشق و معشوق هیچ حایل نیست توخودحجاب‌خودی،حافظ،ازمیان‌برخیز

(حافظ، ۲۰۰۱م: ۲۶۶)

- لا یوجـد بین المحب والمحبوب أی مانع فأنت یا حافظ حجاب نفسـک فتنحّ عن الطریق.

معشوق چون نقاب ز رخ در نمی کشد هرکـس حکایتی به تصـوّر چرا کند

(نفسه: ۱۹۶)

- طالما لا یرضی المحبوب بأن یکشف عن قناعه فلم یروی کل واحد حدیثاً یتخیله.

حالی درون پرده بسـی فتنه می رود تا آن زمان که پرده بر افتد چها کنند؟

(حافظ، ۲۰۰۱م: ۱۹۶)

- الفتن التی تحدث فی الخفاء کثیرة فماذا عساهم فاعلون إذ أزیحت الستائر.

العلاقة بین الآنیما المفعمة بالأسرار وموضوع الحب

یشـیر حافظ الذی یفکر بطریقة رمزیة إلی نوع من المکاشـفة الباطنیة أو المتعددة اللغات والقیمة "multi valent" تنتهی إلی معرفة الوحدة الکلیة والوصول إلیها. لذا

فإنــه يعتبر الصمت مثل النطق والحديث فهو فى رأيــه عبارة عن الوصول إلى ماوراء التجارب المادية. ويســتعين حافظ بالرموز الدينية ليكشــف الطبقــات الباطنية للفكر الإنســانى الذى ليس واضحاً وشــفافاً ويعتبره الحياة الحقيقية إن حافظ يحب المحبوب الذى ليس له عنوان ويشير إليه بصورة رمزية.

سخن عشق نه آن است كه آيد به زبان ساقيا مى ده وكوته كن اين گفت وشنفت

(نفسه: ٨١)

- إن حديث الحب ما يجرى على الألسنة اسقنى أيها الساقى واختم هذا الحديث.

با هيچ كس نشانى زان دلستان نديدم يا من خبر ندارم يا او نشــان ندارد

(نفسه: ١٢٦)

- لم يكــن أحد يعرف عنوان ذلك الحبيب فإما ألا يكون لدىّ الخبر وإما ألا يكون لديهم العنوان.

يعتقد ميرتشــا اليادة أن الرمــز نافذة على عالم ماوراء التاريــخ "trans histor ique" ووسيلة الاتصال عند الانسان السامى «إن الرمز امتداد لتجلى القدسية بل هو تجلى القدسية ذاتها فهو الكاشف عن الواقع القدسى أو المعرفة الكونية إذ ليس أى تجل آخر قادراً على الكشــف عنه.» (اليــاذة، ٢٠٠٢م: ١١٤) ومن هنا نجد الحبيب الظاهر السريرة يُقبل على حافظ حيث يشرق النور من عالم الغيب وإن هذا التجلى هو القاتل المانح للحياة فى آن واحد معاً.

حسن بى پايان او چندان كه عاشق مى كشد زمره ديگر به عشق از غيب سر بر مى كنند

(حافظ: ١٩٩)

- إن جماله اللامتناهى يقتل العشــاق تباعاً لكن جماعات العاشقين تظهر من الغيب ثانية.

آن يــار كزو خانه ما جــاى پرى بود سر تا قدمش چون پرى از عيب برى بود

(نفسه: ٢١٦)

- ذلــك الحبيــب الذى كان وجوده يجعل بيتنا منزلاً للملائكة كان من هامة رأســه وحتى أخمص قدميه خالياً عن أى عيب.

یؤکد حافظ علی إنسان العین وسواده إذ إنه یشیر إلی شامة وجه الحبیب وفی الواقع فإن اللاوعی عند حافظ یهتدی نحو معرفة الذات الحقیقیة وهی التی تفتح له الطریق لمعرفة الکون تقول فی ذلک حوراء یاوری «تعتبر العین فی علم النفس عند یونغ تمثیلاً عن عالم اللاوعی وإن النظر فی ظلماتها بدایة الطریق الطویل فی عالم معرفة النفس والوصول إلی الفردیة.» (یاوری، ٢٠٠٧م: ١٨٣)

سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم　　که‌جان‌رانسخه‌ای‌باشدزلوح‌خال‌هندویت

(حافظ: ٩٥)

– إن سواد لوح المعرفة عزیز لدیّ لأنه یذکرنی بشامة وجهک.

لا یطلب حافظ الخلاص من حبال الحب إذ إنه یعتبر فوزه فی اتباع الآنیما ومرافقتها.

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد　　که بستگان کمند تو رستگارانند

(نفسه: ١٩٥)

– لا رزق الله حافظا الخلاص من تلک الضفائر الجمیلة إذ إن من ارتبطوا بها نالوا الفوز.

حافظ ار جان طلبد غمزه مستانه یار　　خانه از غیر بپرداز و بهل تا ببرد

(نفسه: ١٢٨)

– إن حافظاً یتمنی من أعماق قلبه دلال الحبیب المفعم بالسکر أفرغ البیت من غیر الحبیب ودع کل شیئ لأجله.

جز دل من کز ازل تا به ابد عاشق رفت　　جاودان کس نشنیدیم که در کار بماند

(نفسه: ١٧٨)

– لم تسمع أذنای بمن بقی خالداً فی عمل سوی قلبی الذی ظل عاشقاً منذ الأزل إلی الأبد.

یعتبر یونغ أن «الحب عبارة عن الرغبة اللاواعیة لدی الإنسان للوصول إلی توازن المیزات النسائیة والرجالیة لدیه فعلی سبیل المثال فإن المرأة المطلقة هی المرأة التی تمتلک آنیما قویه وآنیموساً باهتة اللون– فهی عند ذلک تعشق الرجل المثالی المطلق

أی الرجل الذی يمتلک آنيموساً قويةوآنيما باهتة اللـون وفی واقع الأمر فإن حاجة نفوسنا إلى التوازن الذی لا نجده فی دواخلنا تدفعها إلی البحث عنه فی الخارج ويبرز ذلک فی قالب الحب الذی هو عبارة عن كمال هذه الحاجة. إن العنصر الأنثوی هو تجسيد جميع الرغبات النفسية النسائية فی روح الرجال إن بعض هذه الرغبات عبارة عن: الأحاسيس و العادات الخلقية الغامضة والمكاشفات وحالات الشهود و الحساسيات البعيدة عن المنطق و أنواع الحب الخاص و ... .» (يونغ، ١٩٧٣م: ٢٨٠) إن إحدى الفوائد المترتبة علی وجود العنصر الأنثوی فی نفوس الرجال هی موضوع الإلهام الذی تعتبر الآثار الفنية نتيجتها، وقد اعترف حافظ بذلک حيث رأی أن أشعاره ليست إلّا من وحی الحبيب:

آن‌كه در طرز غزل نكته به حافظ آموخت　　يار شيرين سخن نادره گفتارِ منست

(حافظ: ٥١)

- إن من علمنی دقائق فن الغزل هو الحبيب اللسن ذو الكلام النادر.

تظهر الآنيما دوماً فی الجنس الآخر فهی تظهر فی الغالب فی الأحلام والأساطير والأخيلة وقد تتخذ بعداً خارجياً. وتظهر الآنيما فی الرجال فی قالب الأشكال والأطوار المختلفة وهی تطرح دوماً ماهية الحب الخلابة المفعمة بالأسرار "eros".

از صدای سخن عشق نديدم خوش تر　　يادگاری كه درين گنبد دوّار بماند

(حافظ: ١٧٨)

- لم أسمع صوتاً جميلاً كصوت الحب ذكری بقيت فی هذه الدنيا خالدة.

بر جمال تو چنان صورت چين حيران شد　　كه حديثش همه جا در در و ديوار بماند

(نفسه: ١٧٨)

- لقد حارت الرسوم الصينية الخلابة فی جمال وجهک حيث ظل حديثها عن هذه الحيرة علی الحيطان والأبواب.

جمال شخص نه چشمست وزلف وعارض وخال　　هزار نكته درين كار و بار دلداريست

(نفسه: ٦٦)

- ليس الجمال بالعيون، والضفائر، والخد، والخال وبل إن هناک ألف سر فی

موضوع الحب.

لا يربط حافظ بين هذه المعرفة والزمن الحاضر وإنما يستخدم عبارة ليلة البارحة تعبيراً عن هذه العلاقة القديمة:

ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند فضای سینه حافظ هنوز پر ز صداست

(نفسه: ٢٢)

- لقد ارتفع نداء حبک ليلة البارحة فى باطنى فمنذ ذلک الحين وحتى الآن فإن فضاءات صدرى مفعمة بالصوت.

إننا نواجه بشكل عام فى أشعار حافظ محبوباً إنسانياً وأدبياً وصوفياً ومثالياً وإن هذا المقال يتناول المحبوب المثالى كأساس حيث يلقى هذا المحبوب بظلاله على غيره. إذ يتحدث حافظ عن محبوب لا يعرفه كما يجب وإنما يشعر به وليس له وجود جسدى بل هو ممزوج بخياله حيث يتجلى منه بصيص ضوء فى وقت الأزمات ،إن المحبوب المثالى هو البطل الذى يحتل جزءاً كبيراً من آدابنا فهو كائن بعيد المنال بل هو الضالة التى يبحث عنها الشاعر حتى يوم القيامة.

ای آفتاب خوبان می جوشد اندرونم یک ساعتم بگنجان در سایه عنایت

(نفسه: ٩٤)

- يا شمس الطيبين إن باطنى فى حالة غليان فامنحنى ساعة من عنايتک.

کوته نکند بحث سر زلف تو حافظ پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت

(نفسه: ٨٩)

- لن يكف حافظ عن الحديث من ضفائرک فهذه سلسلة ممتدة حتى يوم القيامة.

يبحث الشاعر فى جميع الأوقات عن نفسه الضائعة حيث يراجع ذكرياته الأزلية فى خياله ولكنه مازال ملتزماً بذات نفسه:

بسوخت حافظ ودر شرط عشقبازی،او هنوز بر سر عهد و وفای خویشتن است

(نفسه: ٥٠)

- لقد احترق حافظ والتزم بشرط الحب فهو لم يزل على عهده وفياً به.

ليس لحافظ من يبوح لديه بأسراره إلّا الآنيما فهى الأقرب إليه من الجميع فهو يبلغ

الكمال والوحدة معها.

رازی کــه بر غــیر نگفتیــم ونگوییم   با دوست بگوییم که او محرم رازست

(نفسه: ٤٠)

- إن السر الذی لم نقشه لأحد نبوح به للحبیب الذی یعد حافظاً للأسرار.

لقد اختفت الآنیما فی ظل ذهن الشاعر المضئ وقد تتجلی علیه وقد تختفی عنه:

شــیدا ازآن شدم که نگارم چو ماه ن   ابرو نمود وجلوه گری کرد و رو ببست

(نفسه: ٣٠)

-لقــد أصبحت عاشــقاً إذ إن حبیبی ظهرکالهلال و أظهــر حاجبه و جماله واختفی أخیراً.

إن حافظــاً یطالب الآنیما التــی تتحدث إلیه فی لباس المحبــوب بالعودة لیبدأمعها الحیاة.

باز آی که باز آید عمر شده‌ی حافظ   هرچند که ناید تیری که بشد از شست

(نفسه: ٢٧)

- عدّ إلیّ لیعود إلیّ العمر الضائع وإن کانت عودة السهم الی القوس مستحیلة.

الآنیما کالریح

قــد یخلق حافظ صورة کالریح عن الآنیما فهو فی البیت التالی یتحدث عن العنایة التی تسمو بوجوده وترفعه من مرحلة الأنا إلی مرحلة ماوراء الأنا والتجرد.

سنگ وگل راکند ازیمن نظر لعل وعقیق   هرکه را قدرِ نفس بادِ یمانی دانســت

(حافظ: ٤٨)

- إن من عرف قیمة نفس الریح الیمانیة سیحوّل ببرکة نظرته الحجر إلی الجواهر.

کما یشیر فی أبیات أخری عن نسیم ضفائر الحبیب المعطر والذی عطّر کل مکان:

درآن زمین که نسیمی وزد ز طرّه دوست   چه جای دم زدن ناف‌های تاتاریست

(نفسه: ٦٦)

- کل أرض یهبّ فیها نسیم ضفائر الحبیب سیفقد فیها کل عطر قیمته.

درمجلـــس ما عطــر میامیز کــه ما را　　هرلحظه‌زگیسوی‌توخوشبوی‌مشامست

(نفسه: ٤٦)

– لا تنشر العطر فی مجلسنا فکل لحظة یأتینا عطر رائحة ضفائرک العبقة.

تا عاشقان به بوی نسیمش دهند جان　　بگشـــود نافــه‌ای و درِ آرزو ببســـت

(نفسه: ٣٠)

– لکی یفدی المحبون بحیاتهم لرائحة النسیم الذی یهب عن جانبهفتح الحبیب عطره وأغلق أبواب الآمال.

إن الآنیما تحتل فی ذهن الشاعر مکانة عظیمة تحسدها علیها الملائکة:

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت　　به تماشای تو آشوب قیامت برخاست

(نفسه: ٢١)

– لقد مررتَ أیها الحبیب نشـــوان علی الملائکة فقامت القیامة لدیهم من مشـــاهدة منظرک.

الآنیما، شیخ الباطن

للشـــیخ فی أغلب أشـــعار حافظ قدرة علی الهدایة والدعم. یقـــول کوئیلو: «نغرق بالإیمان فی اللیالی المظلمة ونقوم بماکان یطلق علیه الکیمیائیون القدامی اسم "الأسطورة الشخصیة" ونستسلم کلیاً لأیة لحظة واثقین من أن هناک یداً ستقودنا فعلینا أن نقبل بها أو نرفضها.» (کوئیلو، ٢٠٠٢م: ٢٩)

پیر ما گفت: خطــا برقلم صنع نرفت　　آفرین بر نظر پاک خطا پوشـــش باد

(حافظ: ١٠٥)

– لقد أشـــار شیخنا أنه لا یوجد خطأ فی الخلق فیاله من صاحب نظرة عفیفة تخفی العیوب.

به کوی عشـــق منه بـــی دلیل راه قدم　　که‌من‌به‌خویش‌نمودم‌صداهتمام‌و‌نشد

(نفسه: ١٦٨)

– لا تسلک طریق الحب من غیر مرشد عارف بالطریق فقد حاولت مراراً ذلک وفشلت.

إن حافظـاً يشـاهد الآنيما المفعمة بالأسـرار المثيرة للخيال في وجه شـيخ العقل الملائكي إذ «إن الآنيما تظهر في الآداب وفي الرسوم ما بين الظلال والضوء ولا تظهر في الضوء الكامل.» (شميسـا، ٢٠٠٤م: ١٨٣) ونلاحظ في أشعار حافظ أن ريح الصبا أي قوة الروح الواعية تتحدث إلى شـيخ العقل "الآنيما" ويشير اليهما حافظ وكانهما مرتبطتان منذ عهد بعيد:

صبا بـه تهنيت پير مى فـروش آمد   كه موسم طرب وعيش وناز ونوش آمد

(حافظ: ١٧٥)

- لقد جاءت ريح الصبا مهنئة الشيخ بائع الخمور وذلك أن موسم الفرح والسرور والدلال والشرب قدحان.

إن سـالك طريق الباطن يحتاج دوماً إلى شيخ فريد يرشده في هذه الدرب الوعرة وقد أشار حافظ إلى ذلك:

قطع اين مرحله بى همرهى خضر مكن   ظلمات است، بترس از خطر گمراهى

(نفسه: ٤٩٢)

- لا تقطع هذه المرحلة دون مرافقة خضر، فهي الظلمات التي تسبب الضياع.

«قد تظهـر الآنيما في هيئة العقل الملكوتي في غايـة الجمال.» (ياوري، ١٩٩٥م: ١٢٠)

گر پير مغان مرشـد من شد چه تفاوت؟   در هيچ سرى نيست كه سرّى زخدا نيست

(حافظ: ٦٩)

- لا أبا لي لو أصبح شـيخ مغان "الزرادشـتية" مرشـديفلا يوجد إنسان خالياً من السر الإلهي.

تظهر الآنيما في وادي الضلال والضياع كمرشد لتعلّم حافظاً الحزين المنكسر القلب المتألم كيفية السـلوك ولتكون بلسماً على جراحه. وتضع الآنيما الواعية مصباحاً أمام حافظ حتى يخرج عن جهله ويتخلص من ظلمات الباطن.

شب ظلمت و بيابان به كجا توان رسيدن   مگر آن كه شمع رويت به رهم چراغ دارد

(نفسه: ١١٧)

– إلی أین یمکن الوصول فی لیالی الظلام وفی الصحراء إلّا إذا کانت شمعة وجهک مصباحاً لطریقی.

شکسته وار به درگاهت آمدم که طبیب　　بـه مومیایـی لطف توام نشـانی داد

(نفسه: ۱۱۳)

– لقد أتیتک منکسراً إذ إن الطبیب دلّنی علی لطفک القدیم.

ویظهر شـیخ الطریق والبعد الملکوتی من الآنیما عند الشـدائد النفسـیة ویقومان بتوجیه الشـخص الضائع کعملیة التعویض عما فات فی ذهن الشـاعر: أی إن البطل عندما یعجز عن القیام بعمل ما بسبب العوامل الداخلیة والخارجیة فالتدبیر الذی یجب أن یحـلّ هذه العقدة یظهر فی هیئة الآدمیین لیوجّه "الأنـا" الباطنیة المضطربة الضائعة لدی الشاعر.

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود　　ازگوشه ای برون آی، ای کوکب هدایت

(نفسه: ۹٤)

– فی هذه اللیلة المظلمة تهت عن الطریق فاطلع یا کوکب الهدایة.

یعتقد غورین: «أن هذا الشـیخ الجلیل یظهر ما یکون البطل فی وضع حرج لا ینفع معه إلّا رد فعل مناسب وأساسی أو النصائح الحسنة و ... التی تنقذه من هذه الورطة.» (غورین، ۱۹۹۱م: ۱۷۸)

غیر أن لقاء شـیخ الباطن یتطلب معرفة أسـرار تملأ وجوده شوقاً إلی نداء الحبیب وهنا یمتزج النصف الکامن لروح "ماوراء الأنا" مع حافظ فی لحظات روحانیة وتجلیات متنوعة مثل جبرئیل والحق والإنسان الکامل والهاتف والمحبوب لتحصل تجربة اللقاء.

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی　　گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

(نفسه: ٤٨٦)

– لن تسمع شیئاً ما لم تسمع سراً من خلف الستار فآذان غیر الصدیق لیست صالحة لسماع نداء الهاتف الغیبی.

سـحرم هاتف میخانه به دولتخواهی　　گفت باز آی که دیرینـهی این درگاهی

(نفسه: ٤٨٨)

– لقد ناداني عند السحر هاتف الحانة قائلاً عد إلينا فأنت قديم بهذا الباب.

ساقی بیا که هاتف غیبم به مژده گفت   با درد صبر کن که دوا می فرستمت

(نفسه: ۹۰)

– تعال أيها الساقي فقد قال لي الهاتف الغيبي مبشراً: اصبر على الآلام فإنني سأبعث إليك بالدواء.

الآنيما على غرار النبات

زحسرت لبِ شیرین هنوز می‌بینم   که لاله می دمد ازخون دیده فرهاد

(نفسه: ۱۰۱)

– مازلت أشاهد في الدم الخارج من عيون فرهاد الجاري حسرة على شفتي شيرين أن الشقائق تنبت منه.

«في إحدى النصوص الصوفية العائدة إلى العصور الوسطى تبين صورة عن نفس امرأة طبيعتها على النحو التالي: إنني وردة البرية وشقائق الجبال، إنني أم الحب الجميل والخوف والعلم والرجاء المقدس ... واسطة بين العناصر أوفق بينها أحول الحارّ إلى البارد والبارد إلى الحار وأبلّل الناشف وأنشف المبلل. إنني موجود في القسيس والقانون والنبي والكلام والعاقل والنصيحة. إنني أقتل وأبني للحياة ولن ينجو مني أحد.» (يونغ، ۱۹۷۳م: ۲۹۲) وقد صوّر حافظ محبوبه المجهول في قالب السرو والورد والشقائق و ... وقد تتحول الآنيما في أشعار حافظ رمزاً نباتياً ويتحول المحبوب إلى شجرة سرو يرويها الشاعر بدمع عينيه وقد تكون الآنيما وردة تغطي ضفائرها وجهها الجميل وتتجلى في هالة غامضة.

زسروِ قد دلجویت مکن محروم چشمم را   بدین سرچشمه‌اش بنشان که خوش آبی روان دارد

(حافظ: ۱۲۰)

– لا تحرمنّي من قامتك التي تشده السرو واغرسها في عينيّ اللتين تجري مياهها دوماً.

بتی دارم که گرد گل زسنبل سایه بان دارد   بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد

(نفسه: ۱۲۰)

– لدىّ صنم يحيط بوجهه الجميل مظلة من السنبل وعلى خديه الشبيهتين بالربيع خط من دماء الأرجوان.

خون شد دلم به ياد تو، هرگه كه درچمن   بند قباى غنچه گل مى گشاد باد (نفسه: ۱۰۲)

– لقد كان قلبى يزداد جرحاً وألما كلما كانت الريح تفتح فى وسط الروضة إزار أكمام الورود.

النتيجة

يعتبر تكرار ظاهرة الحب أهم ثيمات الشعر لدى حافظ فقد ألقى الأنس واللطف القديمان فى خلق الكائنات بظلالهما على عقل حافظ واستحوذ على اللاوعى الجماعى والتجارب الشخصية لديه فقد وجد حافظ بين الآنيما وبين جميع عناصر الحياة علاقة رمزية و وجد أن الآنيما تمنح الحياة بقدسية عديمة النظير كخضر النبى إذ إن دور الآنيما والآنيموس الطبيعى هو البقاء فى مكانهما وهو ما بين اللاوعى الفردى واللاوعى الجماعى وهما كجسر ينتهى إلى تصاوير اللاوعى الجماعى. إن لآنيما حافظ الباطنية لحظة لا يسعها الإدراك واللغة. وقد ترتبط فى فكر الشاعر بقوة الطبيعة المولّدة كمثل يونغ وهى ماوراء الأنا التى تضم الأبعاد الأخلاقية والاجتماعية والقضائية لدى حافظ إن حافظ مشغول القلب بسبب ارتباط الأضداد فهو يعتقد أن استعادة الوحدة الباطنية لدى الإنسان تتسنى له عندما يستطيع أن يجتاز معبر التجاذبات التى تسبّب التشتت وذلك بتوجيه شيخ الطريق. إن هذه اللحظات الحاسمة فى حب حافظ المثالى تنزع إلى الوحدة والشمولية بين الحب المجازى الأدبى والمثالى والصوفى فهو يتجاوز فى أغلب الأحيان حدود اللاوعى ليميط القناع عن وجه الآنيما وتحدث هذه الحالة النفسية لديه عندما يأخذ مأخذ الجدّ ما يراه فيالمنامن الأحلام "ذات اللغة المنسجمة" وينام بكل شوق للقاء الحبيب إن الظلال الحالمة فى ذهن الشاعر ترفعه من مرحلة التجربة الفردية المرتبطة بالتجاذبات الباطنية المظلمة فى عالم الباطن المجهول إلى حدود المعرفة، معرفة الذات ليتخلص من قيد الجهل ويدخل النور وعند ذلك تتجلى آنيما حافظ الضائعة

ونداؤه الباطنی علی حافظ وفی النهلية نری أن المحبوب المثالی هو بطل أشعار حافظ الرئيسی الذی يبحث عنه الشاعر طوال عمره فی ماوراء الأنا وعلی هيئة شيخ العقل.

وتأخذ الآنيما فی أشعار حافظ أبعاداً متنوعة إذ ترتبط بالنوم والخيال وبالنبات وبالماء وبالظلال الباطنية. فالآنيما توجه حافظاً فی أغلب الأحيان وتدله علی الطريق بمفهوم عميق أزلی. حيث تتمكن من تلقی نداء الهاتف الغيبی عبر السلوك الباطنی ومواجهة النفس منتظراً الفوز الأبدی وهو اجتياز مرحلة "الأنا" والوصول إلی "ذات نفسه"، ينزع حافظ إلی الوحدة التی انطبعت علی قلبه منذ الأزل ويثور علی القيم الاجتماعية بحثاً عن نصفه الضائع ضارباً عرض الحائط جميع التقاليد السخيفة المقيّدة للإنسان فی العالم.

المصادر والمراجع

افلاطون. (٢٠١٢م). رساله ضيافت. ترجمه محمدعلی فروغی و محمدابراهيم امينی فرد. طهران: جامی.

الياده، ميرچاده. (٢٠٠٢م). اسطوره و رمز در انديشه ميرچا الياده. ترجمة جلال ستاری. ط ١. طهران: نشر مركز.

جونز، اوآخرون. (١٩٨٧م). رمز ومثل در روانكاوی و ادبيات. ترجمة جلال ستاری. طهران: نشر طوس.

حافظ، شمس الدين محمد. (٢٠٠١م). ديوان غزليات، به كوشش خليل. خطيب رهبر. ط ٣١. طهران: انتشارات صفی عليشاه.

شايگان فر، ح. (٢٠٠١م). نقد ادبی. طهران: انتشارات دستان.

شميسا، سيروس. (٢٠٠٤م). داستان يک روح. ط ٦. طهران: فردوسی.

شواليه، ژان وگربران، الن. (٢٠٠٥م). فرهنگ نمادها. ج ٢. ترجمه سودابه فضايلی. طهران: انتشارات جيحون.

عين القضاة، عبدالله بن محمد. (١٩٩٨م). تمهيدات. تصحيح عفيف عسيران. ط ٥. طهران: انتشارات منوچهری.

فرويد، زيگموند. (٢٠١١م). فرويد بنيانگذار روانكاوی. ترجمة عليرضا جزايری و سيد علی‌سينا رحيمی. ط ٣. طهران: نشر دانژه.

فريزر، جيمز ادوارد. (٢٠٠٤م). شاخه زرين. ترجمة محمد كاظم فيروزمند. ط ١. طهران: انتشارات آگاه.

فضایلی، سودابه. (۲۰۰۵م). فرهنگ غرایب (آیین‌ها، اساطیر، رسوم، حرکات آیینی، اشیاء متبرک، کتاب های قدسی، اصطلاحات عرفانی). طهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده مردم شناسی و نشر افکار.

فوردهام، فریدا. (۱۹۹۵م). مقدمه ای بر روانشناسی یونگ. ترجمة مسعود میر بهاء. طهران: سازمان انتشارات اشرفی.

کونیلو، پ. (۲۰۰۱م). بریدا. ترجمة آرش حجازی. طهران: انتشارات کاروان.

گورین، ا وآخرون. (۱۹۹۱م). راهنمای رویکردهای نقد ادبی. ترجمه زهرا مهین‌خواه. طهران: انتشارات اطلاعات.

مورنو، آنتونیو، یونگ. (۲۰۰۵م). خدایان وانسان مدرن. ترجمة داریوش مهرجویی. ط ۱. طهران: مرکز.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۹٦۲م). فرهنگ اساطیر واشارات داستانی در ادبیات فارسی. طهران: مؤسسه مطالعات وتحقیقات فرهنگی وسروش.

یاوری، حورا. (۲۰۰۷م). روانکاوی و ادبیات، (دو متن، دو جهان، دو انسان). طهران: نشر تاریخ ایران.

یونغ، کارل غوستاف. (۱۹۷۳م). انسان و سمبل هایش. ترجمة ابوطالب صارمی. ط ۱. طهران: امیرکبیر.

ـــــــــــ. (۱۹۸۹م). چهار صورت مثالی. ترجمة پروین فرامرزی. طهران: آستان قدس رضوی.

ـــــــــــ. (۱۹۹۱م). روان شناسی و دین. ترجمة فؤاد روحانی. ط ۳. طهران: انتشارات امیرکبیر.

ـــــــــــ. (۲۰۰۰م). روح و زندگی. ترجمة لطیف صدقیانی. طهران: انتشارات جامی.

ـــــــــــ. (۲۰۰٤م). ایون. ترجمة پروین فریدون فرامرزی. ط ۱. طهران: به نشر.

داستانک در ادب فارسی و عربی؛ بررسی موردی نمونه‌هایی از عبدالسمیع بنصابر و جواد سعیدی‌پور

عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی (نویسنده مسؤول)
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
زهیر جانسیز
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
وسام رومیه
دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
Alebooye@hum.ikiu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۲/۳ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۱۸ش

چکیده

داستانک یکی از انواع ادبی نو پدید است که در سال‌های اخیر مورد توجه ویژه ادب‌دوستان و پژوهشگران حوزه ادبیات قرار گرفته است. دلیل این امر تأثیر کلی داستانک بر حوزه ادبیات و تأثیر ویژه آن بر مخاطب اثر ادبی است. مقاله‌ای که از نظر خوانندگان محترم می‌گذرد، به بررسی تطبیقی داستانک در زبان فارسی و عربی می‌پردازد. هدف از نوشتن این مقاله، کشف زوایای پنهان داستانک در ادبیات فارسی و عربی است. نویسندگان این مقاله در نظر دارند تا با مطالعه عوامل پیدایش داستانک و نیز بررسی دیدگاه ناقدان این حوزه ادبی، به مقایسه آن در ابیات فارسی و عربی بپردازند. این مقاله می‌کوشد نمونه‌هایی از داستانک عربی و فارسی و عناصر داستانی آن را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ناقدان دو زبان تا حدودی در تعریف داستانک و عناصر داستانی آن اتفاق نظر دارند. این مهم از طریق تجزیه و تحلیل نمونه‌هایی از داستانک فارسی و عربی بدست آمده است. همچنین ناقدان برای این نوع ادبی نام‌های گوناگونی درنظر گرفته‌اند. تنها اختلاف موجود در داستانک مقوله اندازه آن است. پژوهش موجود بر اساس رویکرد توصیفی- تحلیلی و بر پایه منابع کتابخانه‌ای در پی آن است تا عناصر داستانی را در نمونه‌های انتخابی شناسایی کند و چگونگی بکارگیری آن را تبیین نماید تا نشان دهد که چگونه روح داستانی در آن محقق شده است.

کلیدواژگان: ادبیات عربی و فارسی، ادبیات تطبیقی، داستانک، عبدالسمیع بنصابر، جواد سعیدی‌پور.

واکاوی ساختار قصیده در شعر جارالله زمخشری

حسن دادخواه تهرانی
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران
خیریه عجرش
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران
غلامرضا کریمی‌فرد
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران
زهره آذری (نویسنده مسؤول)
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران
zohrehazare@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱/۱۰ش   تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۵ش

چکیده

قصیده در ادبیات عربی از زمان جاهلیت، براساس یک نظام معین سروده شده است و شاعران و ناقدان، این ساختار تعریف شده را اساس کار خود قرار دادند. قصیده عربی از چند قسمت تشکیل می‌شود که هر قسم مقدمه‌ای است بر قسم بعدی. بیت اول قصیده مطلع نامیده می‌شود و پس از مطلع غالبا تشبیب (احوال ایام جوانی را ذکر کردن) یا نسیب (شعر لطیف درباره زنان)، تخلص (گریز شاعر از تغزل به مضمون اصلی)، مضمون اصلی (مدح، فخر، رثا...) و مقطع (دعای تایید و آرزوی جاودانگی برای شخص مورد نظر شعر) به ترتیب می‌آیند. این همان معیاری است که شاعران گذشته، خود را به آن ملزم دانسته و ناقدان، شاعران آینده را مجبور به تبعیت از آن می‌کنند. جارالله زمخشری یکی از این شاعران است که جستار پیش روی، پس از شرح مختصری از زندگی و اغراض شعری او، تبعیت وی از قصیده عربی جاهلی را با بررسی قصائد و شیوه‌های بکار رفته در سرایش مقدمه، مطلع، تخلص (پیوند مقدمه با غرض اصلی شعر)، حسن ختام، و وحدت موضوع مورد تحلیل قرار می‌دهد.

کلیدواژگان: زمخشری، ساختار، قصیده، مقدمه، وحدت موضوع.

نمادهای گیاهی در شعر معاصر فارسی؛ بررسی موردی اشعار اخوان، شاملو، و شفیعی‌کدکنی

عبدالحسین فرزاد (راهنما)
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
سیدابراهیم آرمن (مشاور)
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران
لیلی نادری (نویسنده مسؤول)
دانش‌آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
Naderi_3639@yahoo.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٣/٧/٩ش تاریخ پذیرش: ١٣٩٤/٢/١٢ش

چکیده

گیاهان در متون اسطوره‌ای کهن، بیان‌کننده ارتباط جهان فرودین با جهان‌های برتر هستند و به صورت‌هایی چون رستاخیز آیینی، حلول انسان در گیاه و بالعکس، همذات‌پنداری انسان و گیاه و ... نمود پیدا می‌کنند و روح انسان را با ماورا پیوند می‌دهند.

شاعران معاصر فارسی‌زبان برای بیان افکار مبارزه‌طلبانه خود از زبان تازه‌ای که سرشار از مفاهیم اسطوره‌ای است بهره می‌گیرند. با توجّه به شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر ایران و ورود مضامین تازه در شعر معاصر فارسی، استفاده از نماد و رمز در شعر تبدیل به یک ضرورت می‌شود و در این میان نمادهای گیاهی سهم قابل توجّهی دارند.

اخوان، شاملو، و شفیعی کدکنی سه شاعر اسطوره‌پرداز ادبیات فارسی در دوره معاصر، از مظاهر نمادین و اسطوره‌ای گیاه چون توتمیسم، آنیمسیم (جان‌بخشی)، حلول انسان در گیاه، و فیتیشیسم در اشعار خود بهره گرفته‌اند. این شاعران در استفاده از نمادهای گیاهی، بیشتر متاثّر از روایات ایرانی، اسلامی و به ندرت یهودی - مسیحی و یونانی - رومی هستند.

کلیدواژگان: نمادگیاهی، توتم، تابو، اخوان، شاملو، شفیعی‌کدکنی.

پایداری در شعر الجزایر و ایران؛ بررسی تطبیقی مفدی زکریا و فرخی یزدی

عیسی متقی‌زاده
دانشیار دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
سیداسماعیل حسینی‌اجداد
استادیار دانشگاه گیلان، رشت، ایران
حامد پورحشمتی (نویسنده مسؤول)
دانشجوی دکتری دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
Poorheshmati@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۸/۱۷ش **تاریخ پذیرش:** ۱۳۹۴/۵/۱۸ش

چکیده

ادبیات همواره متناسب با ذائقه بشریت بوده و در گذر تاریخ نقشی برجسته در انقلاب‌ها و جنبش‌های اجتماعی به منظور دستیابی به استقلال و آزادی ایفا کرده است. ادبیات پایداری بعنوان فرعی از ادبیات، سازنده ادبیاتی است خروشان که توقف و نا امیدی را بدان راهی نیست و با کنار گذاشتن نیروی سرکوب‌گر، به دفاع از جوامع می‌پردازد و به نوبه خود سلاحی است باز دارنده که زمینه جاودانگی فرهنگی جوامع مورد هجوم را فراهم آورده، خواهان برافروختن شعله امیدواری در قلب ملت‌ها است. رویکرد بررسی شعر از منظر ادبیات پایداری، به شناخت سطح کیفی آن کمک می‌کند. این ادبیات یکی از جلوه‌های برانگیختگی اراده ملت بر ضد خواسته ستمگرانی است که در رفتارهای خود به سرکوب و زورگویی معتقدند. ادبیات پایداری تنها سلاحی است که برخی از شاعران، همچون فرخی یزدی و مفدی زکریا بواسطه آن، تلاشی پیشروانه در پایداری دو ادبیات ایران و الجزائر انجام داده‌اند. از این رو این پژوهش با شیوه توصیفی و تحلیلی به تطبیق میان دو شاعر مفدی زکریا و فرخی یزدی می‌پردازد، آن هم بدون توجه به نوع دو انقلاب در دو کشور و با تکیه بر مکتب آمریکایی و سلافی در ادبیات تطبیقی.
نتیجه پژوهش نشان دهنده آن است که هر دو شاعر در اهداف کلی دارای اشتراک بوده و در روش از هم متمایز می‌باشند، چرا که پایداری فرخی یزدی از نوع خشونت آمیز است که در آن به جای سرزش استبداد و استعمار، به سرزنش و پرخاش و آگاهی بخشی ملت خود به سبب سیطره غفلت و بی‌اطلاعی بر آنها می‌پردازد، و در مقابل مفدی زکریا شیوه تشویق‌گرایانه را برای مردم خود در روند پایداری در پیش گرفته و ترجیح می‌دهد تا به آنها افتخار کند و به توصیف دلاوری‌هایشان بپردازد تا بدینگونه روحیه پایداری را در آنها بیفزاید.

کلیدواژگان: پایداری، شعر مشروطه و الجزائر، مفدی زکریا، فرخی یزدی، تطبیق.

جلوه‌های پایداری در اشعار ابن القیسرانی

سید مهدی مسبوق
دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
smm.basu@yahoo.com
سارا اسدی (نویسنده مسؤول)
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۱۱ش   تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۲۰ش

چکیده

ادبیات همواره عرصه عرضه مفاهیم والای انسانی بوده و نهانی‌ترین صحنه‌های زندگی بشر را به تصویر می‌کشد. جنگ و مقاومت به عنوان یکی از مهمترین جلوه‌های زندگی بشر، در ادبیات نمود بارزی یافته و همواره ادیبان و نویسندگان از این مهم مستثنا نبوده و به خلق آثار زیبایی در این زمینه دست یازیده‌اند. چنانکه پس از جنگ‌های صلیبی و بروز درگیری‌های سرنوشت‌ساز میان مسلمانان و مسیحیان، بخصوص پس از روی کار آمدن حکومت زنگیان و آزادسازی سرزمین‌های اشغالی، ادیبان و شاعران به عنوان زبان گویای جامعه، اشعار خود را به منظور تشویق حاکمان و تداعی مداومت در حس حماسی و مبارزه‌گری به این موضوع اختصاص دادند. ابن القیسرانی (۴۷۸- ۵۴۸ق) از جمله شاعران برجسته عصر زنگیان است که رسالت خود را جهت اهداف مقاومت و رویکرد ستیزه‌جویانه آن و بمنظور آزادسازی سرزمین‌های اسلامی از سلطه صلیبیان اختصاص داد و با اثرپذیری از آموزه‌های دینی و باورهای اسلامی، موجبات تهییج و ارتقای روحیّه مبارزان و حاکمان امّت اسلامی را فراهم آورد. دعوت به جهاد، امید به آینده، ابراز سرور و شادمانی و تطبیق تاریخ، مهمترین جلوه‌ها و مؤلفه‌های پایداری در اشعار او به شمار می‌آید. پژوهش حاضر بر آن است که به شیوۀ توصیفی- تحلیلی به بررسی اشعار پایداری این شاعر برجسته عرصه مقاومت در ادب کلاسیک عربی پرداخته و مهمترین مؤلفه‌های پایداری را در سروده‌های او از نظر بگذراند.

کلیدواژگان: شعر، پایداری، دوره زنگیان، ابن القیسرانی.

بررسی معناشناختی همنشینی واژگانی در شعر لبید بن ربیعه عامری

سید محمود میرزایی الحسینی
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان، ایران
mahmudalhosaini@gmail.com
علی نظری
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان، ایران
یونس ولیئی (نویسنده مسؤول)
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۲۱ش   تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۱۹ش

چکیده

همنشینی واژگانی یک پدیده زبانی است که در همه زبان‌ها وجود دارد و مختص یک زبان نیست و به معنای ارتباط متداول یک واژه با واژگان معینی دیگر در یک زبان می‌باشد. همنشینی واژگانی یکی از مباحث مهم معناشناسی است؛ چرا که نقش مهمی در تعیین معنای بسیاری از واژگان و ترکیب‌ها دارد. این پدیده زبانی از شاخصه‌های بارز ساختار متن و کلیدی برای خوانش، تحلیل، و تفسیر آن است. همنشینی واژگانی بر این تأکید دارد که ما برای دریافت معنای مقصود علاوه بر معنای لغوی واژگان، نیازمند بررسی جایگاه واژه در ترکیب و ارتباط آن با دیگر واژه‌ها می‌باشیم. تحلیل و طبقه‌بندی همنشینی واژگانی، تصویری واضح از مختصات سبکی شاعر و نظام فکری وی را ارائه می‌دهد و به ناقدان کمک می‌کند تا به درستی به نقد اثر نویسنده بپردازند.

مقاله حاضر با بکارگیری روش توصیفی - تحلیلی به بررسی معناشناختی همنشینی واژگانی در شعر لبید می‌پردازد و سعی بر جواب دادن به این دو سؤال اساسی دارد: همنشینی‌های واژگانی بکار گرفته شده در شعر لبید کدامند؟ همنشینی واژگانی چه نقشی در فهم معنی دارد؟ در این مقاله مشاهده خواهد شد که شاعر از دو نوع همنشینی اسمی و فعلی در شعر خود بهره جسته است. همچنین خواهیم دید که بررسی این پدیده زبانی نقش بسزایی در دریافت معنی دارد.

کلیدواژگان: معناشناسی، همنشینی واژگانی، همنشینی فعلی، همنشینی اسمی، لبید بن ربیعه عامری.

آنیما معشوق آرمانی حافظ

ماه نظری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران
Nazari113@ yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۱۸ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۱۲ش

چکیده

همیشه پیشه من عاشقی و رندی بود دگر بکوشم و مشغول کار خود باشم
از عشـق و دورکن وابسته آن (عاشق و معشـوق)، در ادبیات و انواع هنر سخن فـراوان به میان آمده اسـت، که هدف رسـیدن از خود به فراخود می‌باشـد. در اشعار حافظ نشانه‌هایی از نهان‌گرایی و شوق جستجوی مفاهیم مرموز و کیفیات پوشـیده وجود دارد، که با رمزاندیشـی قدسی، بی‌مناسـبت نیست. او همچون یونگ، ناخودآگاه جمعی را که مقدم بر تاریخ شـخصی اسـت مدنظر دارد، زیرا حافظ قصد دارد که انسان را با تقدیر آشتی دهد.
ابعاد گوناگون انسـان در اشـعار حافظ، امکان ظهور می‌یابند و حافظه همگانی، چـون مخزنی، خاطره‌های تاریخـی را در ضمیر ناخـودآگاه، در بر می‌گیرد. به همین دلیل ازلی بودن عشق و سابق بودنش بر جهان هستی جلوه‌گری می‌کند و پیوسـتگی ابدی زن و مرد را خواستار می‌گردد، چون هر یک در جستجوی نیمه دیگر خویش یعنی آنیما و آنیموس سـرگردانند و این تلاش و طلب، مسـکوت نمی‌ماند، تا وصال دسـت دهد. در این مقاله فرض برآنسـت که حافظ علاوه بر معشـوق زمینی، ادبی، عرفانی؛ معشـوق آرمانی (آنیمـا) را در خواب، خیال، در پدیده‌هایی چون شـب، آب، گیاه، با دو سـیمایی رازگون یا پیر درون جسـتجو می‌کنـد، و هر لحظه آنیما به صورت تجسم همه نیروهای زایای طبیعت جلوه‌گر می‌شـود تا او را از "من" خودآگاه به عالـم ناخودآگاه قومی، یا به تعبیر دیگر به خویشتن خویش سیر دهد.

کلیدواژگان: حافظ، یونگ، عشق، آنیما، آنیموس.